Bahçelerinde Yaz

Füruzan Edebiyatı Üzerine

Hazırlayan

Hilmi Tezgör – Aslan Erdem

İNCELEME



YAPI KREDİ YAYINLARI

BAHÇELERİNDE YAZ Füruzan Edebiyatı Üzerine

YKY

BAHÇELERİNDE YAZ
Füruzan Edebiyatı Üzerine

Hilmi Tezgör 1968'de İstanbul'da doğdu. Avusturya Lisesi'ni bitirdi. Yüksek lisansını Boğaziçi, doktorasını İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. 1992'den bugüne çeşitli dergi, gazete ve antolojilerde şiirleri, şiir ve şarkı sözü çevirileri, edebiyat ve müzik konulu yazıları yayımlanıyor. 1995'te kurulduğundan beri Açık Radyo'da *Vertigo* isimli müzik programını hazırlıyor. Yeditepe ve Sabancı üniversitelerinin ardından 2017'den beri öğretim üyeliğini Almanya'da, Duisburg-Essen Üniversitesi'nde sürdürüyor.

Kitapları: *Geçişli Fiiller* (Şiir - Altıkırkbeş, 2003), *Şarkıdaki Şiir: 20. Yüzyılda Popüler Müziğin Edebi Yüzü* (İletişim, 2012), *"Bin Atlı Akınlarda Çocuklar": Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Şiir (1929-2005)* (İletişim, 2013).

Çeviri şiir: *Seçilmiş Şiirler* (Hermann Hesse, Altıkırkbeş, 1994), *41 Aşk Şiiri* (Erich Fried, İyi Şeyler, 1998), *Dünyanın İşaretleri* (Karl Krolow, YKY, 1999), *Kuşların Yüzeyi* (Konrad Bayer, Encore, 2014).

Derleme: *"Korkuyu Beklerken" Gelenler: Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar* (İletişim, 2011).

Aslan Erdem 1987'de İstanbul'da doğdu. Çeşitli dergi ve derleme kitaplarda edebiyat ile sinema alanlarındaki çalışmalarını yayımladı. Burcu Şahin ile birlikte *Yaşanmış Ağır Bir Ezgi: Onat Kutlar İçin Bir Harita* (2019) başlıklı kitabı hazırladı. *Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Umut ve Umutsuzluk* teziyle yüksek lisans derecesini aldı. Marmara Üniversitesi'nde doktora çalışmalarını sürdürmektedir. *Monograf* dergisinin yayın kurulu üyesi olan Erdem, Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Bahçelerinde Yaz
Füruzan Edebiyatı Üzerine

İnceleme

Hazırlayan
Hilmi Tezgör – Aslan Erdem



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5817
Edebiyat - 1671

Bahçelerinde Yaz - Füruzan Edebiyatı Üzerine

Hazırlayan: Hilmi Tezgör - Aslan Erdem
Kitap editörü: **Murat Yalçın**
Düzelti: **Filiz Özkan**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Merve Çakıroğlu**

Baskı: Vizyon Basımevi Kağıtçılık Matbaacılık ve Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü Organize Sanayi Bölgesi Orkide Cad. No: 1/Z Beylikdüzü / İstanbul
Telefon: (0 212) 671 61 51 • Faks: (0 212) 671 61 50
Sertifika No: 28640

1. baskı: İstanbul, Haziran 2021
ISBN 978-975-08-5072-1

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/yapikrediyayinlari
twitter.com/**YKYHaber**
instagram.com/**yapikrediyayinlari**

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir..

İÇİNDEKİLER

Sunuş

Bu kitabı hazırlayanlar olarak, Füruzan edebiyatı içinden ikimizin de ilk okuduğu ve hemen sevdiği kitabın *Gül Mevsimidir* olmasını güzel bir tesadüf olarak görüyoruz ve bu bizi mutlu ediyor. "Hayatın özeti midir aşk? Nelere egemen olabilir; nelere karşı durabilir? Ne kadar sürebilir ki?" Füruzan'ın dünyası, hepimizi ilgilendiren ve hâlâ cevaplayamadığımız bu gibi sorularla dolu bir dünya.

Füruzan çok sevilen bir yazar olsa da edebiyatı hakkında az yazıldığını, hakkında az kitap olduğunu düşünerek giriştik böyle bir çalışmaya. Yazı istemek için önce yakın çevremize çevirdik yüzümüzü, sonra da hayli uzaklara. Hazırlık aşamasının pandemiye denk gelmesi işimize yaradı ve süreç beklediğimizden çabuk ilerledi. Yazarlarımız geciktirmeden gönderdiler yazılarını, biz de kendi yazılarımızı ekledik ve planladığımız toplama ulaştık. Bu derlemede, Füruzan edebiyatını olabildiğince geniş kucaklayabildiğimizi umuyoruz, tabii Albert Camus'nün söylediğini de aklımızda tutarak: "Sevmenin sınırı yoktur ve ben her şeyi kucaklayabildikten sonra, iyi sarılamasam da ne çıkar?"

Füruzan'ın 1982 yılında Doğu Almanya'da (o zamanki ismiyle Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde) basılan bir hikâye derlemesi var: *Erkundungen* (Türkçeye *Keşifler* diye çevirebiliriz). Bu kitabın "Sonsöz"ünde Füruzan –kendisi de dahil– ancak dokuz yazara ve onlardan seçilmiş yirmi sekiz hikâyeye yer verebildiğini, kitabın sınırlarını ancak bu kadar daraltabildiğini ama özellikle son 10-15 yılda yazılmış olanların kalıcı olup olmayacağını ise –kendi hikâyesi "Kanı Unutma" da dahil– zamanın göstereceğini söylüyor. Bugün, ne iyi ki bu yirmi sekiz hikâyenin tamamı taptaze önümüzde duruyor. *Bahçelerinde Yaz* kitabı ise bu dokuz yazardan sadece biri hakkında, onun eserlerine dokunan on üç yazıdan ve iki röportajdan oluşuyor.

Bu kitabın şu anda elinizde olması bizi mutlu ediyor. Hele bunun, *Parasız Yatılı* gibi bir başyapıtın 50. yıldönümüne –ve hatta bir gül mevsimine– denk gelmesi de bizi ayrıca gönendiriyor.

Hilmi Tezgör - Aslan Erdem

Kırık Aynalar, Ses ve Öfke

Umut Tümay Arslan[1]

Füruzan "Benim Sinemalarım"ın sonunda evden kaçmış Nesibe'yi, 'karanlık', 'korkutucu', 'tekinsiz' bir İstanbul gecesinde, sokaklarda yalnız başına dolaşan bu genç kızı, sinemaya götürüp orada bırakır. Nesibe, bildiği dünyaya hiç benzemeyen caddeye bakar, baktıkça bir çocukluk görüntüsü ve sesi belirir. Her ikisi de kaybolduğunda, onlarla vedalaştığında, hızla sinemaya girer, yaşlı bir adamı iterek öne geçer ve sinema bileti alan kalabalığın içinde kaybolur. Öykünün son imgesi bu değildir ama. Nesibe'nin olmadığı caddenin imgesiyle biter öykü. Yaya kaldırımını ana yoldan ayıran demir korkuluklara abanmış bir sarhoşun kusmaya başlamasıyla.

Nesibe'nin babasının şiddetinden, ailenin ve tüm mahallenin ikiyüzlü ahlakçılığından ve baskısından kaçma arzusunu tanıyan bu öykü 1970'lerin Türkiyesi için müstesna. Yeşilçam'ın eril bakışı, onun ürettiği ayna, çizikler almış olsa da henüz kırılmamış. Aynayı sırlayan "düşme" hikâyesi bir sınır olarak arzuyu inşa etmeye, nasıl arzulanacağını öğretmeye devam ediyor. "Benim Sinemalarım" ses, bakış, hatta diyebiliriz ki bütün duyumsama kanallarını tıkayan ve kendini gerçeklik olarak kabul ettiren bu aynaya içeriden bir müdahale. Kıran, çatlatan.

Füruzan "Benim Sinemalarım"ı yazdıktan üç yıl sonra, 1975'te Laura Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesi yayımlanacak (Mulvey, 1997). Görünür alanın inşa edilmişliğini, bakma ve bakılma ilişkilerinin, zevk alma biçimlerimizin yapılandırılmışlığını cinsiyet eşitsizliğiyle düşünen bu zemin kaydırıcı tartışma, başka türden yapısal-toplumsal eşitsizlikleri de içine alan psikopolitik kavrayışlarla da kesişecek. Görme, duyumsama, dinleme biçimlerimizle maddi eşitsizlikler arasındaki bağlarla uğraşmak, film çalışmalarının sınırlarını da aşındıracak. "Benim Sinemalarım" Türkiye sinemasında eril bakışı ve aynayı kıran örnekleri çağıran bir öykü. Hep dikkate

---

1 Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

alınanları, onların inşa ettiği "kötü yol" istikametini, bu istikamete yapışan duyguları değil, kenara, kıyıya itilmiş, alt edilmiş ya da karanlıkta bırakılmış olanın bakışını ve sesini gördürtmeye, dinletmeye gayret ediyor. Kronolojik olmayan, parçalanmış bir zamanı var öykünün. Nesibe'nin olmadığı, konuşmadığı ve düşünmediği tek yer, onun hakkında, üzerine konuşulan tek yer öykünün başlangıç bölümü. Nesibe evden kaçmıştır, annesi komşularla konuşur, dertleşir. Diğer bölümlerin hepsinde Nesibe'yi saran dünyanın, başkalarıyla temasın Nesibe üzerindeki tesirleri üzerinden zamana, duygulara ve anlatılana ortak oluruz. Bakışın, Nesibe'nin yokluğunda onun hakkında konuşan, Nesibe'ye bakan, onu çevreleyen dünyadan Nesibe'ye kayması ve öyküde aktarılan her zaman dilimine Nesibe üzerindeki etkileriyle dahil olmamız, Nesibe'nin zamanına tanıklık, bizatihi sinemanın kendisini, onun imkânlarını hatırlatır. Üstelik öykünün yazıldığı dönemde henüz Türkiye sinemasında görmediğimiz imkânları.

Sinematek Derneği'nin 20. üyesi olan (Özdoğan ve Oğuz, 2008: 553), Sovyet sinemasından Alman dışavurumculuğuna, İtalyan yeni gerçekliğine ve Fransız yeni dalgasına, bütün bu sinema anlayışlarının kendi dünyasını ve dünyayla ilişkisini nasıl dönüştürdüğünü etkili bir biçimde anlatan Füruzan'ın hayatında çocukluğundan beri sinemanın müstesna bir yeri olmuş. Dünyayla kurduğu ilişkinin katmanları değiştikçe sinemayla ilişkisinin de ayırt etmeden seyreden birinden görüntülerin arkasına geçebilen birine dönüştüğünden, dünyayla olan bağlantısıyla sinemayla olan bağlantısının birbirini sınar hale gelişinden söz ediyor, hatta kitaplarla ve sinemayla bu hep yakın ama zaman içinde dönüşen ilişkisini başka tür bir öğrenme ve büyüme süreci olarak tarif ediyor Füruzan – Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'i gibi (Özdoğan ve Oğuz, 2008). Sadece görüntülerin sakladıkları tarafından ayartılan seyirci değil aynı zamanda görüntülerin arkasına da geçen ve yorumlayan bu seyircilik hali dünyayla ilişkinin katmanlarını nasıl dönüştürür? Füruzan'ın cevabı filmlerin muhtemel güçlendirici ve özgürleştirici etkilerine temas ediyor: "Eleştirirken de beğenirken de sözcüklerimi çoğalttım. Dilimdeki tüm sözcükleri bir filmi izlerken onları tanımlayabilecek kadar güçlendirdim. Ve bu sürgit hep böyle oldu, oluyor..." (Özdoğan ve Oğuz, 2008: 551).

"Benim Sinemalarım"da Nesibe'nin sinema sevgisiyle dolu bir karakter oluşuna giden yollar buralardan geçiyor olmalı. Füruzan'ın

kendi sinema sevgisinden. Kendini sinemayla yetiştirmesinden, büyütmesinden. Yine de hem öykünün hem de öyküden uyarlanan filmin sinema evreniyle akrabalığı bu dümdüz bağ değildir. Füruzan'ın ayrıntılara, kısmi nesnelere odaklanarak zamanı ve mekânı kuran öykülerinin sinema dilini hatırlatıyor oluşuna ilk defa Fethi Naci dikkat çekmiş. 1973 yılında *Yeni Dergi*'de yayımlanan yazısında şöyle diyor:

> Füruzan hikâyelerinin anlatımında sık sık sinemadan yararlanır. Kimi zaman sanki kalemle değil, kamera ile çalışıyor gibidir: "Babasının yaklaştığını iki yamanın büyümesinden anladı. Başını daha eğdi. Çıplak, iri ayakları gördü." (*Benim Sinemalarım*). "Elini cebine atıp bir mendil çıkardı. Mendilin büküm yerleri kirden kararıp katılaşmıştı. Yüzünden geçirdi mendili. Adam her yaptığını izliyordu. Delikanlı mendili çarçabuk cebine soktu." (*Kış Gelmeden*). Bazen sinemadan yararlanma bir 'alıntı' haline gelir: *Ah Güzel İstanbul*, "Elektrikler yandı" cümlesiyle biter, ve insan ister istemez Antonioni'nin *L'Eclisse*'inin (*Batan Güneş*) bitişini hatırlar (Naci, 2009: 75).

Kısmilikle, keserek, parçalara yoğunlaşarak anlatma, Naci'nin yine aynı yazıda ifade ettiği bir başka önemli tespitle birlikte düşünülebilir. Füruzan bir "ayrıntı ustası" olarak "ayrıntıyı kişiselleştirir"; "her gözün görebileceği biçimde" anlatmak değildir Füruzan'ın yaptığı (Naci, 74). Demek, nesnelerin, şeylerin, olağan geometrik düzen ve gündelik algı içindeki yerlerini deforme edecek bir kavrayışla ayrıntıları görüyoruzdur bu öykülerde. Kahramanın dünyasının daralıp o bir şeyin içine sığar hale gelişini. Ya da o bir şeyle içinde bulunduğu zamanın ve uzamın koordinatlarından dışarıya doğru çıkışını. *Giderek büyüyen yamalar, eğilince görülür hale gelen çıplak, iri ayaklar*, nereden baktığımızı, bakışımızın konumsallığını ifade eder. "Benim Sinemalarım"a yakın bir okumayla bu sinema evrenini ve bu evrendeki etik ve yüceltim anlayışını daha da iyi tanımak mümkündür. Öykünün hemen başında Nesibe'nin annesi ile komşunun arasındaki diyalog mesela (s. 8-9). Konuşmanın birinden diğerine geçtiği ve sözlerin bakış ve ses perdesini bütünüyle doldurduğu bir diyalog yoktur burada. İki kadının bakışlarının buluşmamasına, annenin bakışlarını ötelere kaçırmasına ya da komşunun can acıtacak bir söz söylemeden önce gözlerinden geçen ışıltının fark edilmiş olmasına dikkat

çekilir. Sokak kapısının eşiğinde güneşlenen sarı kediye kayan bakışlar, suskunluk, dışarıdan gelen satıcı sesleri, üst katlardan yankılanan şarkı sesinin kesilmesi, açılan bir pencerenin ve sokağa dökülen suyun sesi, açılan bir radyo sesi, hırkanın çekiştirilmesi, utanç dolu bir gülümsemenin yüzün anlamına eklenmesi, bütün bu *yakın çekimler*, diyalogun içinde boşluklar yaratır. Söylenilen sözler bakış ve ses perdesini bütünüyle doldurmuyordur.

İki kişi konuşurken sözlerin ve bakış istikametlerinin her şeyi kapsayarak bir bütün oluşturduğu bir evren yoktur burada. Türkiye sinemasının 1990'lardan sonraki yeni dalgasının ortak bir özelliği olacak bu maddi evren kavrayışı, ses ve bakış arasındaki ilişkinin bütünlüklü, birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünülmesinden uzaklaşma, açı-karşı açının sağladığı bütünlük duygusunun sekteye uğraması, dışarının seslerinin içeriye davetsizce girmesi, içerinin bir dolap gibi öylece, pürüzsüzce dışarıya açılamıyor oluşu, ifade edilenle ifade ediş biçimi arasındaki uyumsuzluk ya da ses ve bakışın rastlantıyla birbirine kavuşması gibi bir dizi keşifle karşımıza çıkacaktır.[2] İçinde yaşanılan evden gelen türlü sesler, ev içinin sesleri, kaynağı gösterilmeyen tanıdık sesler, bütün dünyanın tek bir şeye dolmasını sağlayan sesler, mırıltı, çığlık, bağırış çağırış, *deminki bağırışları yok edercesine öne geçen muşamba örtülü masadaki yuvarlak saatin sesi*, boşluk olarak ses, plaj odasının içindeyken denizden gelen bağırışlar, *susmamacasına günü dolduran insan sesleri*, Nesibe'nin zihninden plaj odasında olan biten tam olarak silinmişken birden işitmeye başladığı soluma sesleri, yukarı katların birinde açılan radyonun sesi, *uzakta, havada öbeklenen martıların dağınık bağrışmaları*. "Benim Sinemalarım"ın evreni modern sinema evrenidir. Tahsin Yücel'in Füruzan öyküleri hakkında yazdığı şu ifadelerin –"kendine özgü bir uyumu, kendine özgü bir örgüsü bulunan, inişsiz çıkışsız, dingin ve kesintisiz bir biçimde anlatır anlatacağını" (2009: 63)– bu evreni anlatıyor olduğuna inanmak zor. Mesela:

---

2 Sinema estetiği, etiği, politikasını tartışabilmek için benim açımdan bir zorunluluk olan sinemada ses ve bakış ilişkisi için şu temel metinleri referans alıyorum: Bonitzer (2007); Chion (1994); Chion (1999); Silverman (1988). Türkiye sinemasında ses-bakış ilişkisini tahayyül etme biçimindeki değişime bakan ve bu değişimi modern etik ve yüceltim tartışmasıyla birlikte ele alan bir metin için bkz. Arslan (2020).

> Kedinin sesinin kesildiğini fark etti birden. Konuşurlarken sokağa çıkmıştı demek.
> Üst katlardan küçük çocuk ağlamaları başladı.
> Bir kadın sesi alabildiğine öfkeyle bağırdı.
> Elindeki resmi yeniden yaklaştırdı yüzüne.
> Öptü.
> Merdivenlere baktı.
> Tutamaklarda çocukların evcilik oynarken bağladıkları renkli basma artıklarını gördü. (s. 14)

Kendine özgü uyuşmazlıklar, çok iyi örülmüş toplumsal ve anlatısal örgüyü sökme ya da söküklerinden çekiştirme, pürüzlü, parçalı ve inişli çıkışlı, susturulsa da görünmese de hissedilen öfke ve kesintili anlatım. Kısmi nesnelerle, parçalı, eksiltili ve kesintili anlatım, çok bildik ve beklenen *düşme hikâyesinin* gücünü, onun nesnesini susturarak patriyarkal bakış ve işitme rejimini tek gerçeklik kılan gücünü sarsar. Nesibe bakılan, arzulanan, yola sokulan, hakkında konuşulan, görünür olan ama yok olan değildir. Hem anlatının hem de hayatın hapsettiği, temsil politikasının da cinsel politikanın da mıntıkası olan beden ama bütünüyle de ele geçirilemeyen, aynı zamanda zevk alabilen bedendir. Yoksulluğu ve sınıfsal eşitsizliği örten bir yorgan olarak patriyarkal bakış ve işitme rejimi, burada ne yoksulluğun ne de Nesibe'nin sesini engelleyemeyecek kadar incelmiştir. Öykü sekiz kesitten oluşuyor. İlki evden kaçmış Nesibe'nin yokluğunda annesine, ikincisi annesiyle Nesibe'nin kavgasına, üçüncüsü çağrışımlarla ve yüksek dozda eksiltmeyle birden fazla zaman dilimine (sevdiği erkekle buluşma, para karşılığı birlikte olduğu erkeklerle yaşadıkları ve evde yıkanma), dördüncüsü para karşılığı birlikte olduğu erkeklerden biriyle bulunduğu plaj odasına ve sahile, beşincisi muhallebicide buluşulan sevgiliyle yaşananlara, altıncısı babasının onu öfkeyle, hınçla, acımasızca dövdüğü sahneye, yedincisi yine sevgiliyle buluşulan bir zamana, sonuncusu ise babasından şiddet gördüğü anın devamına, evden kaçışa ve sinemaya gidişe odaklanıyor. İlk kesit dışında, diğer yedisinde Nesibe'nin sınırlarını çizdiği dünyası kadarına dahil olmamıza izin veriliyor; dünyanın kesilmesi, olan bitenin onun üzerindeki tesiriyle, onun duyduğu koku, onun duyduğu ses, onun aklına gelenler, onun hissettiği kadarıyla yapılıyor. Annesiyle kavga ettiği kesitte evin diğer bölümünden perdeyle ayrılan, ancak bir yatağın

sığınabileceği kadar küçük odasını tanırız. El aynasını, aynaya baktığını görmeye çalıştığı küçük kızı, yatağında ses çıkarmadan ağlarken çarşaflardan gelen sabun kokusunun incitici oluşunu böyle öğreniriz. Aynı kesitte, babasının eve gelip ayakkabılarını çıkarışını ayak kokusundan anlar Nesibe. Perdeyle ona ayrılır hale gelmiş dünya, sinema perdesinin sınırlarını da hatırlatır. Başkalarıyla temasın Nesibe üzerindeki etkilerine odaklanmış, Nesibe'nin dünyası kadarını gösteren ve bu kesik, parçalı anlatımdaki tavizsiz etik ısrarın, özellikle plaj odasının içini okuyucusu için görünür kılma biçiminde işleyen gücü dikkate değerdir. Nesibe'nin dünyasına dahil olmak onu dikizci bir bakışın nesnesi kılmadan da mümkündür. Cinsel şiddetin ya da nesneleştirmenin temsili özel bir dikkat gerektiriyor, onun eril mizansenle, patriyarkal optik ve akustik yasalarla düzenlenmiş şiddetini, bu şiddete demirlenmiş zevki sökmenin yollarını aramak gerekiyordur.[3] Önce öykünün üçüncü kesitinde bir çağrışımla, Nesibe'nin hatırlaması/düşünmesiyle, onun hissettiklerinin çerçevesiyle bu anlara dahil ediliriz. Burada dikkat çekici olan bir diğer husus bu çerçevenin de her şeyi anlayabildiğimiz, görebildiğimiz bir bütünlük duygusuyla verilmek yerine başka bir zamana sıçrayarak kesintiye uğratılmasıdır:

---

3 Kuşkusuz Mulvey'nin makalesi çok tartışıldı. Özellikle de belirli bir bakış açısıyla ve görme biçimiyle Lacancı bakışı/nazarı (*gaze*) bütünüyle birbirine özdeş düşünmesi ve eleştirisini bunun üzerine bina etmesiyle. Fakat diğer yandan Mulvey'nin makalesi eril perspektifin, bakış/nazar yanılsamasıyla her şeyi kuşattığı, kendini her şeyi, hepsini, bütünü gören olarak sorgulanamaz ve mutlak kıldığı durumların şiddetini anlamak ve tartışabilmek için önemli bir yol açtı. Dahası Mulvey'nin ifadesiyle "ezilmişliğimizin köklerini tanımaya yaklaşmak", bunun görme ve temsil rejimleriyle ilişkisini anlamaya başlamak, görünür alanı kurarak kendini sorgulanamaz kılan her tür egemen kimlik konumunun ürettiği muazzam şiddeti tanımaya da imkân verir. İdeal bir imgeye sürüklenmenin, bir toplumun görme ve görülme biçimlerini belirleyen ideallik perdesinin şiddeti üzerine bir tartışma için Silverman (2006); bakışın, görme, işitme ve duyumsanma biçimlerini kuran kültür perdeleri tarafından tam olarak kuşatılmayacak olan olarak düşünülmesi, bakışın bedenlerimizin toplumsallığı, somut bir bakış değil başkalarının ortaya çıkışı demek oluşunu tartışan metinler için bkz. Copjec (2016); McGowan (2012); Arslan (2020). Trinh T. Minh-ha'nın etnografik belgeselin dikizci perdesini bozan belgesel anlayışının da önemli bir yer tuttuğu, "nesnel hakikat" denilen şeyi sorgulanır hale getiren ve eril perdeyi dekolonize etmenin yollarını arayan kadın sinemacıları yakından düşünmemizi sağlayan iyi bir kitap için bkz. Foster (1997). Ayrıca, bakma ilişkilerinin güç ilişkileriyle bağını tartışan, başka egemenlik ilişkileriyle birlikte eril perdeyi düşünen iki metin: Gaines (1988); Young (1996).

> Elleriyle itiyorlar kapadığı her yerini Nesibe'nin, acıtıyor, tartaklıyorlar. İnciten, iç bulandıran yapışıklığı yatma süresi boyunca gözlerini sıkıca yumarak yok etmeye çabalıyor.
> İlk yılın sonuna doğru seçilir bir ustalık edindi bu konuda.
> Belinden aşağısını durultmayı öğrendi.
> Tulumbanın yanına konan bir teneke sıcak suyu ılıttıktan sonra çekiliyor annesi. (s. 20)

Öykünün dördüncü kesiti olan plaj odasında olan bitenin anlatımında icat edilmiş bakış olağanüstüdür. Okuyucuyu plaj odasının içine almak elbette tehlikeli. Bildik, beklenen eril sahneye koyma ve ona tabi kılınmış zevk örgüsü nasıl sökülecek? Burada Nesibe'nin bakışı, onun gördüğü kadarı ile karşılaştırılırız. Susturulmuş olan "bizim bakışımıza", yani içine hep yerleştiğimiz bakışa karşılık verme kabiliyeti ve yetkisiyle donatılmıştır. "Eril bakışı" yargılayan, onun hakkında düşünen, yorumlayan, kısaca olan bitene ve kendine tanıklık eden bir bakış vardır burada. Sadece Nesibe'nin yaşadıklarını görmeye mecbur bırakılmayız, aynı zamanda bu hayatın yansıtıldığı, yorumlandığı, sorgulandığı, kendi yaşadıklarını seyreden, merak eden, soran bir bakışla görmeye mecbur bırakılırız.

> Başlarken bu işler hiçbir tören gerektirmez.
> Bu bedensel yakınlaşma isteğini ardı sonu olmayan duygu kuruluklarıyla yüklü yapan adamların en kolay, en çabuk çözümlemeleri o yaşta bile bulamamış olmalarına şaşar Nesibe. (s. 21)

Konuşma düzleminde sesi hiç yoktur, işitilmez. Ama bakış düzleminde sadece yaşamayan aynı zamanda bu yaşadıklarını yorumlayan, onlar üzerine düşünen, merak eden, dikkatle gözleyen, anlamlar üreten olarak oradadır. Bütün sahne Nesibe'nin bakışına, yargısına, onun adaletine açık hale gelir. Plaj odasının kapanan kapısı önünde duran adamın kol altının gevşekliği, soyundukça gövdesinin açıkta kalıp çözülüşü, gittikçe artan utançsızlığı, Nesibe'nin "kiralanmış yün mayonun saramadığı, katlanarak biriktiği çocuk karnı", tiftiklenmiş mayodaki martı resmi, "yatağın sırtına batan ot sıkıştırılmış sertliği" (s. 22-23). Plaj odası ve plaj sahnesi bütünlüklü bir zaman ve uzam kurgusunun yerine, sıçrama ve eksiltiyle, Nesibe'nin zamanı ve bakışıyla, onun *kesmeleriyle* anlatılır. Parça parça, kesik kesik anlar. Zamanın içeriği değil biçimi değişmiştir.

Yerleşik görme-işitme düzeneğinin zamanını, eril bakışın zamanını köstekleyen, yoğunlaşmış, çatlamış bir başkazaman kuruyor buradaki kurmaca. Nesibe'nin zamanını. Rancière'in Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'si üzerine yazdıklarına bir ilmek atmak mümkün; kurmaca, "dilsiz sayılan insanların sadece acılarını ifade etmek için değil, aynı zamanda konuşma ve adalete dair konuşma kabiliyetlerini ortaya koymak için dile geldikleri o siyasi sahneleri akla getirir" (Rancière, 2019: 161). Plaj odasının içindeyken *içerisi* ses ve bakış perdesini bütünüyle doldurmaz, açıklıklar oradadır: "Denizden gelen bağırışlar", "bir tepe camından görülen renksiz yaz göğü", "karnında biriken teri mayoyla kurulamak", "adamdan geçmiş olan deniz tuzunun göğüslerinin ince derisini yaktığını duyar duymaz basma giyiminin tersini boynuna, karnına bastırmak", "tepedeki camın aydınlığının içinde artan güneş sarısı", "her şey bittikten sonra giyinmek" (s. 22-24). Nesibe'nin zamanıyla kurulmuş bu anlatı biçimi Nesibe'yi içeride olana indirgenemeyecek bir varlık olarak tanımamızı sağlar. Tanıma ve anlama kabiliyetimizi harekete geçiren, dikkat celbini üreten de budur. "Çocuklara özgü ayrıntılara dalma yetisi", küçüklüğünün sinemalarından seçtiği parazitli ve dokunaklı anları hatırlayışı, bir daha gelişinde kırmızı yerine mavi mayoyu seçmeye karar verişi, bir aynanın önünde saçlarını tarayan bir erkeği ilgiyle izleyişi, Nesibe'yi *düşme hikâyesinin* altında ezilen, kendini tek gerçeklik olarak dayatan bu hikâyenin susturduğu, kurbanlaştırdığı, hapsederek çaresizleştirdiği bir beden olmaktan, sadece bu *içeri*ye indirgenmiş bir beden olmaktan çıkarır. Kurbanlaştırma hikâyesine karşılık veren bir bakışla donatılmış olması, bu hikâyenin genç kadınlara sunduğu aynayı çatlatır. Bedenlere eşitsiz değerler tahsis ederek gerçek acı, şiddet ve eşitsizliği ("Yapılana uyamayan bedeni", "adamların can acıtma huyları") yiyip yutan bu eril aynayı. Susturulmuş olanın payına düşeni değiştirebilme imkânını, kendini gerçeklik kılmış hikâyenin, kurallar ve düşünceler bütününün teslim aldığı nesne olmaktan özne olmaya geçiş imkânını böyle bir yerlerde hatırlarız. Hiç olanla her şey olanın sınırında, kurmacanın kıyılarında çalışırken Füruzan, Nesibe'yi her şey olana dönüştürmüş ama bunu başkahraman yapmaktan ibaret, yani bir içerik meselesi olarak değil, olayları birbirine bağladığı dokunun, örgünün kendisini bu her şeye, Nesibe'nin zamanına dönüştürerek

yapmıştır. Bu işçi kızın hikâyesi, Nesibe'ye acımasız davranan bir dünyanın içinde, bu dünyayı onun yargısına ve adaletine açık hale getirerek patriyarkal optik yasaları sekteye uğratan bir bakış üretir.

Öykü Judith Butler'ın ifade ettiği anlamda bedenlerimizin toplumsal yaralanabilirliğini, bedenlerimizin hem arzunun hem fiziksel yaralanabilirliğin mahalli oluşunu duyumsamaya yaklaştırır okuyucusunu. Kaybı hissedişimiz, –Nesibe'de olduğu gibi çocukluğu, çocukluk arkadaşını, çocukluğun zamanını kuran her şeyi kaybediş– ve yaralanabilirliğimizi tanıma, bedenlerimizin toplumsal olarak kuruluşuyla, başkalarıyla bağlarımızın olması, "bu bağları kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olmamız, başkalarına maruz kalmamız ve maruz kalma nedeniyle şiddet tehlikesiyle karşı karşıya olmamız" gerçeğiyle bağlantılıdır (Butler, 2005: 36). "Benim Sinemalarım"ı bu gerçeğe temas ettiren, kayıp ve yası duyumsamamızı sağlayan, bütünüyle özerk ve denetim sahibi bir kendilik mefhumuyla oluşturulmuş özbilinçli bir anlatı değil onu kesintiye uğratan, çözülüp dağılan ve tekrar kurulan, bocalayan anlatım dilidir. Öyle ki kendine bu yabancılığın aynı zamanda başkalarıyla etik bağların, film seyretmekten alınan zevkin kaynağı oluşunu da tanımaya doğru itiliriz. Başkalarıyla bağların hem bizi oluşturan hem de yoksullaştıran bağlar oluşunu düşünmeye doğru. Çocukluğun zaman ve uzamının kaybı (babasıyla neşeyle yapıp ettikleri, annenin Nesibe'nin her şeyinin üzerine titreyişi, yazlık sinemalar, arkadaşı Atike'yle geçirdikleri vakitler, sinemasal hafıza ve çocukluğun zamanı) "Benim Sinemalarım"daki keder ve yas duygusunun ilk sahnesidir. Bu ilk sahneyle birlikte gelen bir fark ediş vardır: Bedenli bir varlık olarak bedenli yaşamın temel toplumsallığını, bütünüyle kendime ait olamayışını, bir ve bütün olamayışını fark etmek.[4]

Bu fark edişle birlikte işleyen bir kat daha var: Toplumsal ve anlatısal örgüyü söken bir kat. Nesibe'nin bedeninin –hem film seyretmekten alınan zevk hem de sevgiliyle birlikteyken, onunla öpüştü-

4 Keder ve yas duygusunun, hatırlamanın bazı biçimlerinin, geçmiş ve geleceğin hayaletlerine yer açan biçimlerinin, eril sahneye koyma biçimlerini, eril mizansenleri bozan güçleri var her zaman. Bu yüzden de feminist etik ve estetikle güçlü bağlar içeriyor yas duygusu. Mesela Agnès Varda sinemasında yası ve hayalet bedenleri tartışan bir yazı için bkz. Chamarette (2011). Ya da feminist etik ve sinema tartışması için bkz. Hole (2015); Macphee (2014).

ğünde aldığı zevk ("İsteklenme ilk kez açıkça beliriyor göğsünden doğru. Hiç duymadığı bir itiş bu.") (s. 37)– zevkin çiçeklendiği bir beden olarak da kurgulanması ve bu zevkin anlatı içinde öyle askıda kalışı, herhangi bir üst değere, süperego figürüne falan feda edilmemesidir. Öyküden uyarlanan ve yönetmenliğini Füruzan ve Gülsün Karamustafa'nın yaptığı filmin (*Benim Sinemalarım*, 1990) gücü de burada ortaya çıkar. Aslında ses ve bakış arasında kurduğu uyuşmazlık düşünüldüğünde öykünün etik gücü, –filmde kimi zaman oyunculuklar teatralleştiği ya da müzik ses perdesini fazla kuşattığı için–, Nesibe'nin eril bakışa karşılık verme gücü daha fazladır. Fakat diğer yandan Nesibe'nin film seyretmekten aldığı zevkin burada mecra olarak sinema içinde anlatılıyor oluşu, filmi öyküde olmayan bir başka güçle donatır. Bir yandan Yeşilçam'ın sinemaya gitmeyle "kötü yola düşme" arasındaki kurduğu yolu aynen tekrar ediyoruz gibidir. Kapılan kız imgesi, sinemaya giden, başkalarına özenen, başkaları gibi olmak isteyen genç kız, hem cinsel hem de sınıfsal farkı düzenlemenin imgesidir.[5] Cinsel farkı inşa ederken sınıfsal farkı da görünmez kılmayı başarır. Batılı değerler karşısında erilliği kaybetme, fazla kapılma, baştan çıkarılma korkusunu[6] (hatta çoktan baştan çıkarılmış olma gerçeğini, kökensel züppeliği) genç kadınlara yansıtma ethosu, bu cinsiyetçi bölüşüm ekonomisi sınıf eşitsizliklerini dışsallaştırmaya imkân verir. Kapitalizmin huzursuzluklarını Batı'ya, "Türk bünyesi"nin dışına atabilmek, "bize özgü ruh", "bize özgü değerler" olduğuna inancı, ulusu bir sevgi nesnesi haline getiren Toplumsal fanteziyi ayakta tutmaktadır. *Benim Sinemalarım*, bu imgeyi, "sinemanın büyüsüne kapılan genç kız", "telkine ve ifrada yatkın kadın" imgesini tekrar eder, önemli bir farkla: toplumsal fanteziye hapsedilmiş bu zevki fantezinin çerçevesinden çıkararak. Filmde sinema seyirciliği öyküden çok daha fazla bir yer tutar. Nesibe'yi sinema koltuğunda film seyrederken, yüzüne filmin ışıkları düşerken, çocukluğunun sinemalarını hatırlarken, sinema salonlarını, sinemaların fener afişlerini dikkatle incelerken tekrar tekrar görürüz. Bir filmin içinde sinema seyirciliğinin kendisine dönen bu bakış, herhangi bir çerçevenin, zarfın içine alınmamış

---

5 Daha ayrıntılı bir tartışma için şuraya bakılabilir: Arslan (2010).

6 Edebiyat içinde bu tartışmayı ilham verici ve yol açıcı bir biçimde yapan şu metni hatırlamak gerekiyor: Gürbilek (2004).













zevkle, ne kendinde özgürleştirici ne de kendinde muhafazakâr bu zevkle karşılaşmamıza imkân verir. Bizim katılımımızı, bizim zevkimizi talep eden bir şey olarak sinemanın kendisine, inandığımız kurmacaların bizim zevkimizi talep edişine dönen bir bakıştır bu. Hem kahramanın bakışını bize döndürmenin hem de onun baktığı yeri alan-dışında bırakarak, anlatılanın ancak bizim zevkimizle, katılımımızla tamamlanan bir gerçeklik haline gelişini anlamamıza doğru açılmanın bir yoludur bu tür sahneler.[7]

Filmin seslendiği seyirci-özne bu anlamda *kadın*dır – seyircisinin cinsiyetinin ne olduğundan özerk olarak ona bir kadınmış gibi seslenir film.[8] Bir özne olmanın pürüzlerinin, marazlarının ve imkânlarının, bedenimizin hem bize hem başkalarına ait oluşunun, başkalarının dünyasında, onların temaslarına, onların dokunuşlarına, onlar tarafından yaralanmaya ve onları yaralamaya, başkalarının yargısına açık olduğunun farkında bir özne olarak. Bu aynı zamanda hem öykünün hem de filmin Nesibe'nin zamanını, eşyaları, sesleri ve sessizlikleri, eylemleri tecrübe etme ve sunma biçimiyle de böyledir. Başkasının "düşıne hikâyesini", sırrını, acısını görmeye hazırlanmışken karşılaştığımız, bizi bu dünyaya, yeryüzüne indiren, bu başkasının, *Nesibe'nin* bakışına, adaletine, yargısına açık oluşumuzu tanımaya, kabullenmeye doğru itilmek olur. Alt edilmiş olanın, mağdurun bizim bakışımıza karşılık verme kudretiyle donatılması. Sadece güçlüyü korumaya yarayan namus perdesinin yırtılması değil haysiyetli bir varlık olarak Nesibe'nin tanınması da. Acıma değil şefkati harekete geçiren, onun kendi dünyasında, sürekli ihlal edilse,

---

7 *Shirin* (Kiarostami, 2008) akla geliyor hemen. Seyircisini sinemanın kendisiyle karşılaştırmak isteyen yönetmen, filmle seyirci arasındaki etik karşılaşmanın da bu eksiltmeyle ortaya çıktığını hatırlatıyordur. Seyirci üzerinde tesir, iz nasıl bırakır sinema? Bırakabilir mi? 1923 yılında yazdığı erken dönem makalelerinden olan "Atraksiyonlar Montajı"nda Eisenstein, seyircide belirli duygusal sarsıntılar yaratmaktan (1987) söz etmişti. Hatta bu erken dönem yazılarında bu tesiri bir saldırı gibi düşünüyordu. Seyircisini eylemciye dönüştürmekle uğraşan kifayetsiz bir sinemanın değil duygusal ve zihinsel montajı harekete geçiren politik sinemanın tesirini böyle bir saldırganlıkla, "seyirciye uygulanan şiddet" (Aumont, 1987: 47) olarak düşünmek mümkün belki de.

8 Seyircisine kadın olarak seslenme, kadın seyircilik, kadın ya da feminist seyirciliğin inşası için bkz. Lauretis (1984); Lauretis (1985); Young (1996); Stacey (1987); Stacey (1994); Thompson (1986); (1993); Doane (1991). Sinema ve etik için bkz. Grønstad (2016); Sinnerbrink (2016); Downing ve Saxton (2010).

daracık da olsa, az yer kaplamaya itilse de, kendine ait odasındaki zarafetini ve tutkusunu, onun bedenselliğini ve sınırlarını tanıma kabiliyetimizi ayakta tutmanın yollarından gidiyoruz.

Bu sebeple hem öykü hem de film olarak *Benim Sinemalarım*, kendini kurbanlaştırma, acıma ya da kandırma denizine bırakmaya engel olan bakış açıları üretir. Öykünün sinema yüzeyinde, sinema malzemesiyle farklı bir güç kazanmasında Gülsün Karamustafa'nın sinema bünyesine her daim yakın olan estetik anlayışını göz ardı etmek imkânsızdır. Daha önce *Kupa Kızı* (Başar Sabuncu, 1986), *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, 1986), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) gibi filmlerde de sanat yönetmenliği yapan Gülsün Karamustafa, sanatının malzemesi yaptığı sıradan, gündelik nesnelerle modernliğin duygusal coğrafyasını tanımamıza imkân verecek, sınırların hem kaskatı hem kifayetsiz oluşunu görebilmemizi sağlayacak bakış açıları üretiyordu. Meydanlar, otel odaları, kentin farklı yüzleri ama aynı zamanda ev içi alan, mahrem alan onun sanatının mekânları olarak karşımıza çıkıyor; bu mekânlar onun montajıyla, toplumsal ve öznel olanın, iktidar ve tabiyetin, semboller ve duyguların, aidiyet ve yurtsuzluğun, kamusallık ve mahremiyetin kesiştiği yerleri tanımamıza imkân veriyordu. Şehrin, modernliğin, ruhlardaki trafiğin ürettiği belirsizlik ve arzuların kendine yer bulabildiği popüler formları (melodram, arabesk, kiç, hazır nesneler) alıyor, modernliğin duygusal coğrafyasına yüce estetik hazlardan ve yüce değerlerden değil, aşağıdan yukarıya doğru bakıyordu. Hem temsilin içeriğinde hem de temsil etmenin kendisinde zonklayan ortak bir kayıp ve yokluk duygusunun zamanı, mekânı ve kimliği katettiği bir duygusal coğrafyayı görebilir hale geliriz böylelikle. Füruzan ve Gülsün Karamustafa'nın bakış açılarını buluşturan da modernliğin duygusal coğrafyasını kavrayışlarındaki bu ortaklıklar olmalı.

Filme gücünü veren bir diğer unsur da bu ortaklıktan çıkar. Nesibe'nin evde sadece bir perdeyle ayrılan küçük, mahrem alanının kolayca ihlal edilebilirliği, burada hissedilen yersiz yurtsuzluğuyla sinema salonlarının bütün kamusallığına rağmen kalın perdelerini, kapılarını aşarak girilen karanlığı içindeki koltuklarının verdiği *yer* duygusu filmin zaman ve mekân kurgusunda önemli bir yer tutar. Sinema koltuğunda seyirci olarak Nesibe'nin büyüyüşünü, zamanın geçişini seyrederiz; sanki yeri, yurdu, kendine ait odası burasıdır.

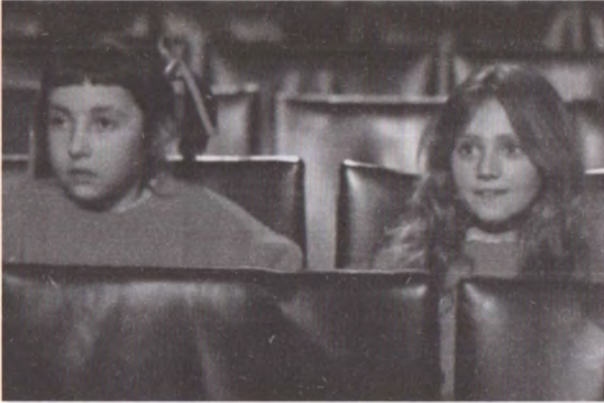
Filmde aynı zamanda sinema, kolektif ve bireysel bir hafıza mekânı olarak kurgulanmıştır. Bir yandan sinemaların girişlerine asılı fener afişlerine özel bir dikkat talep eden çerçeveler, filmin mizanseninin önemli parçalarıdır, öyle ki sinemasal bir hafızanın üretimine, ulusal sınırların kifayetsizliğine işaret eder. Diğer yandan sinema salonlarının içlerine, fuayelerine, sinemaların içlerinde yer aldıkları pasajlara bakmamızı talep eden çerçeveler, modern şehir hayatının bir zamanını, bu zamanların *sinemaya giden ve sinemadan çıkmış insanını* tanımamızı sağlayacak, dahası bugünden baktığımızda İstanbul'un bir zamanının sinemalarını (Atlas, Elhamra, Süreyya) ya da yazlık sinemaları hatırlayacak bir hafıza inşa eder. Bu hafızayı tersinden de düşünmek mümkün: Sinemanın, filmlerin şehre *eklediği* sinemasal mekânların hatırlanması ya da bu hayalet mekânlarla oluşan hafıza (Löffler, 2015). Bu ikincisi düşünüldüğünde, genç kız-sinema-sokak üçgenine dair Yeşilçam'ın protez hafızasına karşı bir hafıza üretir film. *Benim Sinemalarım*'ın yapıldığı dönemi düşündüğümüzde hatırlama faaliyetine eşlik eden bir kayıp tecrübesi de var: Videokaset teknolojisiyle gelen yeni seyretme biçimlerinin, yeni sinefil hallerin karanlık salonda, büyük perde karşısında film seyretme ritüelinin yerini almaya, bütünüyle yerini almasa da onu kıyıya itmeye başlaması, nihayetinde film seyretme tecrübesinin başka bir şeylere dönüşüyor olması. Eğer sinefiliyi, sinema sevgisini, Susan Sontag'ın (1996) kavradığı biçimde tarif edersek, yani karanlık bir salonda büyük perde karşısında film seyretme ritüeli odaklı, filmin yapıldığı dönemde bu tecrübenin kaybolmaya başladığını, yavaş yavaş yerini evde film seyretmeye bıraktığını söyleyebiliriz. Fakat bana kalırsa sinefiliyi sadece bu ritüelden ibaret düşünemeyiz.[9] Fiziksel mekânlar, bunların kamusallığı elbette ihmal edilemez; yine de sinefilinin bu mekânların dışına taştığını, ulusun dışında muhayyel bir kitleye, kozmopolit bir tecrübeye hep bağlı ve toplumsal hayatın olağan düzenin akışından bir süreliğine kopuşu, hayata, dünyaya, kendimize dalma imkânıyla, demek bunların da düğümlerini, kuruluşunu, çözebilme imkânıyla, muhayyel mekânlara da her daim bağlı olduğunu ihmal edemeyiz. Film seyretmekten alınan zevk ve sinema sevgisiyle örülü sinefili-

9 Girish Shambu'nun (2014) Fatih Özgüven sayesinde edindiğim *The New Cinephilia* başlıklı kitabı bütünüyle bu tartışma üzerine ve dijital dünyada devam eden yeni sinefil hallere dair zihin açıcı tespitler içeriyor.






KIRMIZI
DEGİRMEN
JOHN HUSTON
Technicolor






MARILYN MONROE












Lekeli
Kızlar
UMUTLAR






WATERLOO






DORIS LLOYD





nin hatırlama boyutunu düşündüğümüzde, sinefilik hatırlamanın da sadece sinema salonlarıyla bağlantılı olamayacağını fark ederiz. Aslında sinemadan bahsettiğimizde hep, –en azından– iki sinemadan bahsederiz (Rancière'den aktaran Shambu, 2014: 9, 48): Fiziksel ve muhayyel. Biri, fiziksel mekân, gittiğimiz ve perdede olan biteni seyrettiğimiz yer. Diğeri ise, perdeye yansıtılanla onu seyreden bizim aramızda oluşan lâmekân. Bu yüzden filmleri hatırlayışımız, filmlerle bağlantılı olmayan karşılaşmaların sürekli etkisi altındadır; bunlarla genişler, daralır, kimi zamansa katlanır. “Sinefilik hafıza bulutumuz” (Shambu, 2014: 10) mütemadiyen değişir ve hareket eder.

AYNANIN İÇİNDEN: ERİL PERDENİN YIRTILIŞI

Filmin mizanseninde tekrar eden bir diğer önemli nesne ise ayna. Bir yandan kendini bulabilme arayışının, çocukluğa özlemin ve onu kaybettiğini fark etmenin, kendine bir yer bulamayışın nesnesidir ayna. Bu yönüyle bütün film, çocukluktaki bakışa, dünyayla çocuklukta kurulan ilişkiye yeniden kavuşma arzusu ya da o bakışın bir hatıraya dönüşmesi üzerine kurulmuş gibidir. Büyümüş olmaya uyum sağlayamama, yersiz yurtsuzluk, özlenen çocukluk arkadaşı Atike, geçer aynanın içinden.



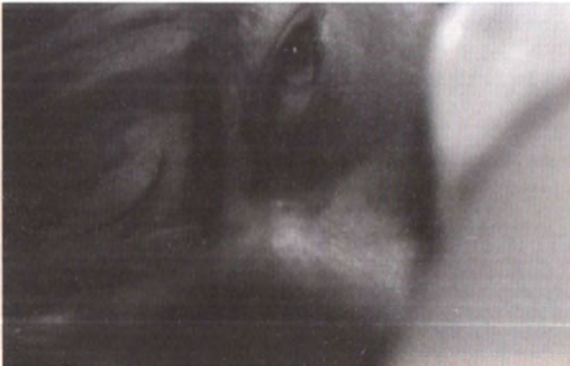








Filmin aynayı kullanma biçiminde son derece dikkate değer bir başka özellik daha var. Nesibe'nin kendini arayışını durduracak, ona "doğru" ve bütünlüklü imgesini verecek bir (eril-) bakışa yer vermez film. Daha da önemlisi, Nesibe'nin babasından şiddet gördüğü sahnenin ve plaj odası sahnesinin, her ikisinin de, Nesibe'nin bakışına dönüyor, onunla kapanıyor oluşudur. Eril mizansenin şiddeti ya da cinselliği sahnelerken nesneleştirdiği, bakma, arzulama, bakışımıza karşılık verme hakkını elinden aldığı bu beden burada geri dönüp bakarak, varlığını hatırlatan bir özne olarak, bir bakış olarak oradadır. Kadınlara tutulan eril aynanın kendini mutlak ilan eden perspektifini bozan bir bakıştır bu. Plaj odası sahnesinde Nesibe'nin kâküllerini düzeltişiyle ve odadan çıkmadan aynada kendine son bir kez bakışıyla, "bu küçük, seks işçisi kızı" (s. 27) nihayet *görebilmeye* biraz daha yaklaşırız. Babasından şiddet gördüğü sahne ise onun yüzüne, bakışlarına yakın çekimle sona erer. Sadece şiddete uğrayan, sadece nesneleştirilen değildir. Bunlardan ibaret olmadığı gibi, bizim bu hikâyeleri seyreden bakışımıza karşılık verme kudretiyle yüklüdür. Kendine tanıklık etme gücünü, yaşadıklarını yansıtan, üzerine düşünen, yorumlayan ve hisseden bir bakışı buluruz burada. Sadece korkunç bir şiddetin nesnesi olmaya, bu çerçevenin içine itilmeye zorlanan bir varlıktan ibaret olamayışı. Tavandaki çıplak yirmi beşlik ampule kayan, içinin sevgisizlikle doluşunu fark eden, yalanları da süsleri kopmuş saç tokasını da gören bir bakış. Sınırları sürekli ihlal edilen bu bedene yönelik şiddete, seyirlik olandan büyülenerek ortak oluşumuzu hatırlatacak bir biçimde bize geri dönen bakış.





Yukarıda filmin seyircisine kadın olarak seslendiğini söylemiştim. Hem eril mizansenin hapsettiği, güçsüz, çaresiz, bütünüyle ele geçirilebilir bir nesneye dönüştürdüğü hem de eril anlatının, "düşme hikâyesinin", kendini tek gerçeklik, tek yol olarak dayattığı bir dünyayla çatışma içindedir *Benim Sinemalarım*. Öyleyse feminist sinemanın sularına, yansımalarına, kırık aynalarına da yakınız. Eril mizansene sıkıştırılan, bu zarfın içine tıkıştırılıp elimize tutuşturulan zevki o zarftan çıkarabilmeye de.



Benim Sinemalarım Türkiye'de kadın hareketinin, feminist hareketin güçlendiği, cinsiyete dayalı ayrımcılık ve şiddete karşı sesin yükseldiği, *erkekçi* topluma yönelik öfkenin yükselmeye başladığı bir dönemin filmi. Yeşilçam'ın cinselliği düzenleyen, cinsel farkı tanımlayan aynasının çatlamış olduğu bir dönemin. Yine bu dönemde biliyoruz ki Türkiye sinemasında da "kadın filmleri" olarak adlandırılan, kadın hareketinden etkilenmiş, kadın sorunlarını, cinsel kimlik arayışını ve özgürleşme arzusunu içeren bir dalga ortaya çıktı. *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Ah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986), *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1987), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1983), *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992), *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986), sanat yönetmeninin Gülsün Karamustafa olduğu *Bir Yudum Sevgi*, *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı* filmlerini hatırlayabiliriz. Bu filmler, cinselliğin belirli bir düzenlenme biçiminin geride kaldığı, bedenlere, cinselliğe, bütün bunların iktidar ilişkileriyle bağlantılarına dair soruların yüzeye çıktığı bir döneme tanıklık ediyorlar. Cinsiyetle sınıf kimliğinin kesiştiği ve sınıfsallaştırılmış cinsiyet konumlarının müzakere edildiği alanlar, birbirinden ayrı olduğuna inandırıldığımız erkek ve kadın evrenlerinin sahiden böyle olup olmadığının sorgulanışı, bu ikili karşıtlıkların sınıflı bir düzen çerçevesinde nasıl yapılandırılmış olabileceği, sınırlar arası mekânların keşfi. Bütün bunları aynı zamanda bu filmleri onlarla birlikte gelen videokaset teknolojisiyle seyretme imkânı bulan ve büyümekte olan bir kız çocuğu, bir seyirci olarak da söylüyorum. Kişisel olarak benim sinemalarım içinde yer alan bu filmler, cinsel farkın başka türlü de düşünülebileceğini, kız çocuğu olmanın ya da kadın olmanın ne demek olduğu sorusuna erkekçi toplumun verdiği cevaplara yönelik öfkemi ifade edebilecek bir gramerin keşfini, kısaca *bir başka yer* imkânını hatırlatıyor. Yeşilçam'ın perdesinin, kadınları kendine doğru sürükleyen bu ideal kadın imgesinin yırtılışı anlamına da geliyor bütün bunlar. Bu Kadın'ın yokluğuyla karşılaşmak, bu yoklukla hikâye anlatabilmenin imkânlarını araştırmak anlamına da.

Nitekim Asuman Suner'in, yine bu dönemde çekilmiş *Adı Vasfiye* filmini yalnızca kendi kurmacalığının değil, patriyarkal bakış ve temsil rejimiyle suç ortaklığının da farkında olan bir metin biçi-

minde yorumlayışı son derece zihin açıcıdır. *Adı Vasfiye*, bir kadının hikâyesini değil, erkeklerin dünyasında kadınların hikâyeleştirilmesinin hikâyesini anlatır. Bu anlamda filmin keşfettiği yenilikçi sinema dili, hikâyesinin merkezindeki kadının "yokluğunu" fark ettirmek üzere (305-309), *tut ki kadın yok*, demek üzere oradadır. Yeşilçam'ın her zaman yapageldiği şeyi, kadınların eril bakışla, onun sınırlandırmalarıyla, bu bakışın gösterdiği, izin verdiği kadarıyla görünür, bilinir, işitilir olabilmelerini *Adı Vasfiye* adını koyarak, eril bakışın kısmiliğini, parçalılığını göstererek, bu bakışın hepsini ve her şeyi, bütünü, tamamı gördüğüne inandırılmanın, onun perspektifinin sorgulanamaz bir mutlaklık kazanmasının ürettiği şiddetle karşılaşmamıza imkân verir. Suner'e göre, *Adı Vasfiye* bu özellikleriyle 1980'lerin "kadın filmleri"nden farklılaşır. Çoğunlukla erkek yönetmenlere ait ve kadın kahramanı merkeze alan diğer filmlerin aksine bu filmde patriyarkal temsil rejimiyle suç ortaklığını kabullenen eleştirel bir iç bakış vardır ona göre:

> Kadının hikâyesi erkekler tarafından kadının suskunluğu üzerinden yazılmakta, kadının kimliği erkekler tarafından tanımlanmakta, belirlenmekte, denetlenmektedir. Kahramanın dile getirdiği durumun tuhaflığını ortaya koyan bir müdahaledir ve bu haliyle filmin ideolojik konumlanışını da ifade eder. Ancak bu tepkiyle sınırlamaz kendini film ve daha fazlasını fark etmemizi sağlar. Son kertede genç yazarın konumu, Vasfiye'nin hayatındaki diğer erkeklerden farklı mıdır? O da kadının hikâyesini anlatmanın, kadın üzerinden konuşmanın, kendi sözünü kadın üzerinden söylemenin peşinde değil midir? Kadını sanatsal temsilin nesnesi kılmak, onu sahiplenmenin, denetlemenin, hapsetmenin yollarından biri değil midir? Ve bir adım daha attığımızda, sinemanın temsil sistemi de aynı mekanizma üzerinden çalışmaz mı? (2006: 313).

Adı Vasfiye, diğer örneklerden farklı olarak susturulmuş olana ses vermenin, anlatıcının konumunu, anlatılanın içine yerleştirildiği bakma ve işitme rejimini de yeniden düşünme gereğini hatırlatıyor, daha da önemlisi bir bütüne dönüşerek mutlaklaştırılmış bakışın yokluğuyla hikâye anlatmanın yollarıyla da seyircisi karşılaştırıyordur. Cinselliğin düzenlenmesini, dayatıldığı, benimsendiği ve ritüelleştirildiği şekliyle kadınlığın hallerini mercek altına alan 'kadın filmleri' bizatihi bakma ve işitme rejiminin, temsil perdesinin

cinsel farklılığın nakşedildiği bir alan oluşuyla da karşılaşmış gibidir. Bakmanın ve işitmenin cinsel politikayla bağı görünür olmaya başlamıştır. Bu filmleri, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yarattığı korku ve baskı ortamının politikayı kamusal alandan tahliye eden gücü nedeniyle apolitik, siyaset yapamayınca mahrem olana, şahsi tutkulara çekilen filmler gibi yorumlamak bu yüzden hata olurdu. Tam tersine bu filmler, tutkunun bütün politikliğiyle yeniden kamusal alana, ortak hayata, hafızaya sızışı olarak düşünülmelidir. Başkalarının dünyasında oluşumuz, bedenin toplumsallığı, birlikte yaşamın ne demek oluşuna dair sorularıyla ortak yaşamı dert eden politik tutkunun (Zupančič, 2019: 452), yeni politik öznelliklerin habercisi olarak.

Aslında bir kez böyle düşünmeye başladığımızda bu filmlerin ortaya çıktığı dönemi şöyle de tarif etmek mümkün: cinselliğin düzenlenişine, cinsel politikaya dair dibe itilmiş, vuslata ertelenmiş, gözyaşı bombaları ve mahvolma performanslarıyla soğurularak geçiştirilen soru ve arayışlar perdeye musallat olmuş, bu hayaletler anlatının Kanun'unu delirtmiş gibidir. Mesela Yıldırım Türker'in senaryosunu yazdığı *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'ı (Atıf Yılmaz, 1994) ve çok daha öncesinde, Bülent Ersoy'un başrolünde oynadığı, cinsiyet geçiş sürecine tanıklık eden, cinsiyet bunalımını konu eden, "yarı-otobiyografik", "arabesk-belgesel" bir tür, kendi başına bir tür olarak tarif edilebilecek 1981 tarihli *Şöhretin Sonu: Yüz Karası* (Orhan Aksoy, 1981) filmini de dönemin duygusal coğrafyasına yerleştirmek mümkün.[10] Başak Ertür ve Alisa Lebow'un bu filme odaklanan zemin kaydırıcı tartışmalarında ifade ettikleri gibi, Ersoy'un olaylı cinsiyet geçiş sürecinin bağlamı olan 12 Eylül dönemi, kendisini hem demokrasinin askıya alındığı bir geçiş süreci olarak hem de mutlak kanun olarak dayatmış, ekonomik, sosyal, hukuki, kültürel bir dizi geçişi de kışkırtmıştı (396). Böyle düşünüldüğünde

10 Metin Akdemir'in *Hayalimdeki Sahneler* (2020) belgeseli *Dul Bir Kadın*, *Kadının Adı Yok* ve *İki Kadın* filmlerinde kadınlar arası dostluğun cinsellik iması da içerdiği sahnelerin peşine, queer imkânların içine yerleştirilebileceği sahnelerin peşine düşünüyor. Böylelikle bu filmleri de ortaya çıkaran boşluğu bir kez daha göstermiş oluyor: Cinsel farkı sabitlemeye, cinselliği düzenlemeye çalışan Kanun'un, *günün* deliliğini. Metin Akdemir, dönemin filmlerine dair de iyi bir okuma yapıyor bu anlamda. Cinsel farkın sabitlenemezliği, ilânihaye düzenlenemezliği, insan cinselliğini her zaman maksadını aşan, parçalanan, yandan, ilave tatminlerle dolu kılıyordur.

film onlara göre, Bülent Ersoy'un geçiş süreci ve hukuki davalarıyla birlikte, Kanun'un deliliğine ayna tutuyor gibiydi (396). Derrida'nın "Türlerin Kanunu" (1980) denemesinden –o da Maurice Blanchot'nun *Günün Deliliği* (1973) anlatısından yola çıkmıştı– yola çıkan bu yazı, Bülent Ersoy'un hem hukuki anlamda Kanun'u hem de anlatı denilen şeyin Kanun'unu delirtmesini anlatıyordu. Ya da Kanun'a içkin deliliği, tutarsızlığı, Kanun'un bünyevi eksikliğini görünür kılışını. Ersoy ısrarla, yılmaksızın talebini tekrarlamış, talebini tekrarladıkça Kanun'u tökezletmişti (426).

Bütün bunlarla düşündüğümüzde, susturulmuş olana güç vermenin, onu bizim bakışımıza karşılık verme kudretiyle donatmanın yolunu açan *Benim Sinemalarım*, bakma ve işitmenin cinsel politikayla ilişkisinin görünür olduğu, bakma, işitme, duyumsama ve düşünme ilişkilerinin güç ilişkileriyle bağının fark edildiği bir dönem içinde çıkar. Cinselliği düzenleyen patriyarkal kanunun korkunç bir şiddet ve sessizleştirme üretişinin, bu kanunun bizim zevk ve katılımımızla ayakta kalışının, ev içi alanın bir hapishane de oluşunun fark edildiği bir dönemde.[11] Şunu hatırlıyorum: *Adı Vasfiye*'de üzerine pek de konuşulmamış bir an var. Emin'in Vasfiye'yi kemeriyle dövdüğü sahnede Vasfiye önce sessizlikle direnir, sonra tuhaf çığlığını atmaya başlar, derken bir anda masadaki bıçağı eline alıp "yeter lan!" diyerek Emin'in üzerine yürür. Cinsel düzenlemenin sorgulanır hale gelmesini sağlayan, onun şiddetinin görünür olmasını sağlayan tam olarak bu türden bir ayağa kalkış, öfke değil midir? Marleen Gorris'in 1980'lere ait iki filmine bağlanabildiğimiz yer de bu duygunun yolu. *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda (1982) tanık olduğumuz hakikat, kadınların haysiyetine fırsat tanımayan bir toplumda kendini özne olarak deneyimlemenin imkânsızlığıdır.[12]

---

11 Anlatının cinsel fark'ı nakşeden, inşa eden Kanun'u, dünyaya yukarıdan bakan ve yargılayan bakış, yerini o dünyanın içinden düşünen bir bakışa bırakıyor gibidir. 1997 tarihli *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz) bu Kanun'un eksikliğiyle baş etmeye çalışıyor, kısmi ve parçalı evreniyle, ses perdesiyle bakış perdesi arasındaki bütünlüğü bozuşuyla "Benim Sinemalarım"a benzer bir evren kuruyordu. Ama eril aynayı çatlatması, kahramanının zamanına ve olayların onun üzerindeki tesirine daralmasıyla daha güçlü bir akrabalığı *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) kuracaktı. *Hayat Var*'ın evrenine dair daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. (Arslan, 2020).

12 Film hakkında güçlü feminist okumalar için bkz. Ramanathan (1992); Root (1985); Smelik (2008); Ertür (2020).

Kadınların yaşadıkları evlerle hapishane hücreleri arasında sinemasal paralellikler yaratan film, hapsedildiklerinde gerçekte kadınlar adına değişen çok az şey oluşunu görünür kılar. Evde ya da hapishanede, bu kadınların yaşadıkları odalar birbirine benziyordur. Sımsıkı kapalı perdeler, tıpkı Nesibe'ninki gibi daracık oda, kadınların sıradan hayatlarını bir hapishane gibi düşünmemizi sağlar.



Sesi duyulmayan bu kadınlar sessizlikle sarılmıştır. Sesleri hep sağır kulaklara çarpıyor, düşmanca bir sessizlikle kuşatılıyorlardır. *Kırık Aynalar* (1984) ise kadınların sürekli nesneleştirilmelerinin verdiği acıyla karşılaşmamıza imkân verir. Kendi sesi, bedeni ve özgürlüğünden yoksun bırakılmış olmanın verdiği acıyı tecrübe edenle bu karşılaşmanın yaşanabilmesi için, seyircinin zevklerine, tutunmak istediği duygusal tırabzanlara saldırı gerekiyordur. Dolayısıyla bu filmlerde yüceltim, sıradan bir şeyin, nesnenin, durumun kendi içinde bir kırılmaya uğramasıyla, başka türlü bakmaya zorlayan ya da ancak böyle bakıldığında görülebilen bir şeylerin ortaya çıkışıyla, seyircinin dümdüz, olağan bakma ve işitme rejimi içinde baktığında göremeyeceği, onun duygusal dünyasına saldıran şeyin peşinden gitmeye devam ederse görebileceği bir şeylerin üretimiyle ortaya çıkar. *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda mahkemede patlayan ve olağan işleyişi kesintiye uğratan kadınların kahkahası böyle bir nesnedir mesela. Ya da *Kırık Aynalar*'da silahla ateş edilerek kırılan, öfke ve şiddet nesnesi olan aynalar. Ancak kadınların haysiyetinin yok

sayıldığı bir dünyayı ayakta tutan bakma ve işitme konumlarını terk edebildiğimizde, bu dünyaya *saldırmayı*, onu ortadan kaldırmayı arzuladığımızda, *kahkahanın yarattığı kesintiyi*, konuşmanın nafileliğini, konuşma, işitilme ve görülme talebi yerine geçen cinayeti, Kanun'un deliliğine tanıklığı ya da kadınlara sunulan ayna-imgelerinin şiddetini ve onlara yönelik hıncı anlamamız mümkün olur. Kadınlar için hapishane olan, seslerinin sağır kulaklara çarptığı bu patriyarkal dünyayı yıkacak politik tutkuyu dayanışmayla hissedebilmemiz ancak filmin bizi görmeye zorladığı konumdan görebilmeye başladığımızda mümkün olur.

Benim Sinemalarım'ın sonunda Nesibe gişeden bileti alır. Filmin başladığını haber veren gong sesi duyulur. Nesibe, yerini bulmak ve filmi seyretmek üzere salona doğru gider. Geride, fuayede, Nesibe'nin kararsızlığı boyunca görüş alanımızda olan ve bakışımızı kendine çeken kırmızı elbiseli kadın tek başına kalmıştır. En sonunda o da görüş alanımızdan çıkarak kaybolur. Görmeyi beklediğimiz Kadın, görmeyi beklediğimiz sır yoktur. Yılmadan tekrar eden, ısrarıyla Kanun'u tökezleten tutku vardır. Film seyretmekten alınan zevki eril mizansene düğümleyen, ona feda eden bağlar çözülmüştür. Bir başka anlatısal uzam, *bir başka yer* açılır burada.






Genç Kız
ve Elmas
M.G.M.
Jane Robert
MANSFIELD MONTGOMERY





KAYNAKÇA

Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Arslan, Umut Tümay, *Kat, Sinema ve Etik*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Aumont, Jacque, *Montage Eisenstein*, Londra, BFI, Bloomington: Indiana University Press, 1987

Bonitzer, Pascal, *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Butler, Judith, "Şiddet, Yas, Siyaset", *Kırılgan Mutlak: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Chamarette, Jenny, "Spectral Bodies, Temporalised Spaces: Agnès Varda's Motile Gestures Of Mourning And Memorial", *Image & Narrative*, Vol. 12, No 2, 2011.

Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994.

Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1999.

Copjec, Joan, *Tut ki Kadın Yok: Etik ve Yüceltim*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Encore Yayınları, 2016.

Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York ve Londra: Routledge, 1991.

Dolar, Mladen, *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Downing, Lisa ve Saxton, Libby, *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*, New York: Routledge, 2010.

Eisenstein, Sergei, *Selected Works Volume 1: Writings 1922-1934*, ed. ve çev. R. Taylor, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Ertür, Başak ve Lebow, Alisa, "*Şöhretin Sonu*: Bülent Ersoy'un Kanunla İmtihanı", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, der. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Ertür, Başak, "Kahkahaların Gücü-I", Cuma Fragmanları, *5Harfliler*, 2020. (Çevrimiçi: https://www.5harfliler.com/kahkahalarin-gucu-i/)

Fethi Naci, "Füruzan'ın Dünyası", *Füruzan Diye Bir Öykü*, haz. Faruk Şüyün, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 67-76.

Foster, Gwendolyn Audry, *The African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectiviy*, Southern Illinois University Press, 1997.

Füruzan, "Benim Sinemalarım", *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 22. baskı, 2020.

Gaines, Jane, "While Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", *Screen*, Vol. 29 Issue 4, 1988, s. 12-27.

Grønstad, Asbjørn, *Film and the Ethical Imagination*, Palgrave Macmillan, 2016.

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Hole, Kristin Lené, *Toward a Feminist Cinematic Ethics: Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Lauretis, Teresa de, "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema", *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, S. 34, s. 154-175, Kış 1985.

Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Löffler, Petra, "Ghost of the City: A Spectrology of Cinematic Spaces", *Communication+1* Vol. 4 Issue 1, 2015.

Macphee, Ruth, *Female Masochism in Film: Sexuality, Ethics and Aesthetics*, Ashgate Pub. Co, 2014.

Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Londra ve New York: Routledge, 1993.

McGowan, Todd, *Gerçek Bakış*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Say Yayınları, 2012.

Mulvey, Laura, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, S. 21, s. 38-46, 1997.

Özdoğan, Başak Deniz ve Oğuz, Ayşegül (haz.), *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2007*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Ramanathan, Geetha, "Murder as Speech: Narrative Subjectivity in Marleen Gorris' *A Question of Silence*", *Genders*, S. 15, 1992, s. 58-71.

Rancière, Jacques, "Dilsizin Sözü", *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin, İstanbul: Metis, 2019.

Root, Jane, "Distributing 'A Question of Silence': A Cautionary Tale", *Screen*, Vol. 26 Issue 6, Kasım-Aralık 1985, s. 58-64.

Shambu, Girish, *The New Cinephilia*, Caboose, Montreal, 2014 (Türkçesi: *Yeni Sinefili*, çev. Bilge Demirtaş, Eskişehir: Yort Yayınları, 2020).

Silwerman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Silwerman, Kaja, *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Sinnerbrink, Robert, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience Through Film*, Londra ve New York: Routledge, 2016.

Smelik, Anneke, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Yayınları, 2008.

Sontag, Susan, "The Decay of Cinema", *The New York Times Magazine*, 25 Şubat 1996, s. 60.

Stacey, Jackie, "Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship", Londra ve New York: Routledge, 1994.

Stacey, Jackie, "Desperately Seeking Difference", *Screen*, Vol. 28 Issue 1, 1987, s. 48-61.

Suner, Asuman, "Vasfiye'nin Kız Kardeşleri: Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri", *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Thompson, Kristen, "The Concept of Cinematic Excess", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, haz. P. Rosen, New York: Columbia University Press, 1986.

Young, Lola, *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Londra ve New York: Routledge, 1996.

Yücel, Tahsin, "Daha İlk Kitabında Kuralları Bozmuştu", *Füruzan Diye Bir Öykü*, haz. Faruk Şüyün, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Zupančič, Alenka, "Interview with Alenka Zupančič: Philosophy or Psychoanalysis? Yes, Please!" by Agon Hamza & Frank Ruda, *Crisis and Critique*, Vol. 6 Issue 1, 02. 04. 2019, s. 435-453 (Çevrimiçi: http://crisiscritique.org/past.html).

Unutulmayan ve Uydurulamayan Bir Koku

Burcu Şahin[1]

Füruzan bir söyleşide "Ayrıntılar hepimiz için nasıl da önemlidir... Her sabah uyandığımız güne girerken tekdüzeliği bozan nice şey vardır hayatımızda diye düşünüyorum. Beklentilerimizin sınandığı bir yeni eşiktir her günün başlangıcı. Tarih düşmelerimizde o tarihi kimi kez bir bakış, bir ses, bir renk belirler. Çünkü tüm bunlar bütünü oluşturan olmazsa olmazlardır. Dikkat edildiğinde bir oluşumun işaret noktaları vardır bunlarda" (2005: 61) der. Kişisel tarihe düşülen notların ayrıntılarla kurulmasına ve bu ayrıntıları bakışın ya da sesin bütünlemesine bir de kokuyu eklemek gerekir. Füruzan, izlemenin ve ayrıntılara dikkat etmenin bir uzantısı gibi bazen yoğun bazen seyreltilmiş kokularla durumları görünür kılar. Görünmeyen, yansımayan, izlenemeyen ancak duyulabilen olarak koku, Füruzan'ın öykülerinde *zaten* görülebilir olanı daha çok gösteren, bunu yapmıyorsa da ima edendir. Halihazırda görünmeyenin koku yoluyla şimdiye çağrılarak iması, bellek ve koku arasındaki sıkı bağı gösterir. Şimdiye getirilen kokunun anlamı ise yalnızca bir hatırlayış olarak kalmaz. Kendi anlamını genişleten bir doğası vardır kokunun ve bu haliyle koku ile öykülerin yaşayabilirliğinin/çoğaltılabilirliğinin altı daha çok çizilir.

Koku tarihi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında kokuların yalnızca iyi ve kötü kokular olarak sınıflandırılmadığı görülür. Hoş ya da kötü kokuların haricinde anlam, kokunun toplumsal hiyerarşiyi işaret ettiği üzerinde yoğunlaşır. Hatta bunun bir uzantısı olarak ahlaki ve dinsel öğelerle iç içe olduğu da belirtilir (Ozan, 2020: 173). Sınıfsal ayrımların koku üzerinden daha da açık bir şekilde çizildiği aşikârdır ancak yine de tek bir anlamın etrafında gezinmek imkânsızdır. Kokunun anlamı, yalnızca vericide değil alıcıdaki değişimleri de içerir. Koku algısı ve duygudurum beyinde limbik sistem ağı içinde

1 Dr. Öğretim Görevlisi, Sabancı Üniversitesi

yer alır. Birçok duygunun işlendiği limbik sistem "kendi içinde ve diğer beyin bölgeleriyle ortak çalışarak duygu merkezi[ni] oluşturur." Diğer uyaranlardan farklı olarak koku, limbik sisteme doğrudan ulaşır (29). Ancak bu doğrudanlık, kokunun diğer her şeyle bağıntısız olduğu anlamına gelmez. Koku üzerine konuşulduğunda mutlaka kokuyu kendi bağlamı içinde değerlendirmek gereklidir. Nitekim Füruzan'ın öykülerinde de aynı koku birçok anlama gelir. Genellikle hoş kokular içinde değerlendirilen papatya kokusunun anlamının duruma göre değişmesi, anne kokusunun bazen içi ısıtması bazen de nefreti büyütmesi örnek olarak verilebilir. Bazen hastanedeki lizol kokusu ölümü düşündürürken bazen ödağacı kokusu bunu yapar. Aynı kokuların farklı anlamlarla (ya da farklı kokuların aynı anlamla) inşa edilmesi kokuya hermeneutik bağlamda yaklaşmayı sağlar ve "kimsenin duymadığı kokuları çekmenin" anlamı bellek-hatırlama üzerine düşünmeyi çağırır. Şimdide alınan kokuyla daha çok görünen şeyler, geçmişi hatırlattığında ne olanın bastırıldığı ya da ortaya çıktığı üzerine konuşmayı gerektirir. Bu minvalde Füruzan'ın öykülerinde kokunun tek bir anlamının olmayacağı ve muhakkak ilişkilendirme yoluyla hermeneutik bir çalışma yapılması gerektiği söylenebilir. İlk bakışta Füruzan'ın öykülerinde doğaya ait olan kokular, mutfak kokuları ve başka mekânların kokuları, beden kokuları, mevsim kokuları başlıkları sıralanabilir. Anlam ise her öyküde değişen, hareketli bir yapıya sahiptir. Kimi zaman bu kokularla yoksulluk, ölüm, yalnızlık; kimi zaman yalnızca temiz olmak yahut güven duygusu anlatılır. Bazen kokular geçmişteki bastırılmış olanı ortaya çıkarır bazen de geçmişe duyulan özlemi vurgular.

Bellek ve koku arasındaki bağlantının en keskin ve çarpıcı örneklerinden biri de Füruzan'ın "Tokat Bir Bağ İçinde" öyküsünde bulunur. "Tokat Bir Bağ İçinde" öyküsü iki kadının diyaloguymuş gibi görünür ancak iki kadın da karşılıklı konuşmayı iç dünyalarındaki mücadele noktalarına çeker. Biri öğretmen olmak üzere bulundukları yerden ayrılacak olan Hatice'dir, diğeri ise merkezde durmaya devam edecek olan ismi bilinmeyen kadındır. Bir veda görüşmesi olarak adlandırılabilen bu konuşmalar, neredeyse söylemde aynı dünya görüşüne sahip iki kadının bambaşka hayatlar sürmesini anlatır. Bu hikâyedeki sohbet anlarında, geçmişe dönüşlerde, iç konuşmalarda öğretilenlere karşı çıkmaya çalışma ile görev bilinciyle sürdürülen hayatların temelde

aynı dertle sarmalandığı fark edilir. Öykü boyunca kokuların bellekte kalanları ortaya sermesi ise kendiliğindendir. Koku, üzerinde durulmadan hızlıca geçilen, bellek çalışması için kullanılan birkaç aletten yalnızca biridir. Bu kazıda çok derinlere ulaşmadan birkaç bilgi elde edilir ancak kokuyla ulaşılan bilgilerin ne anlama geldiğinin yorumlanması esnasında derinlerden başka bilgiler de çıkar. Dolayısıyla bu, anlam üzerine çalışma gerektirir. "Herhangi bir şey kokla[ndığında], ona kokuyla bağlantılı duygusal veya epizodik gibi pek çok anlam yükl[enir]. Hafızadaki epizodik bağlantılar, özellikle kokuyla uydurulan bağlantılardır; ancak semantik düzeye gel[indiğinde] bu ilişkinin oldukça zayıfladığı gör[ülür]" (246). Çünkü limbik sistem ve beynin sağ yarı küresi dil ve kelimelerle ilgili değildir. Oysa Füruzan'ın öykülerinde koku, beynin sağ yarı küresine çoktan sirayet etmiştir.

UNUTULMAYAN KOKU

Bu öyküde koku ilk kez, merkezde duran ve kendisine veda edilen kadın tarafından dile getirilir. Kendisine veda etmek üzere gelen Hatice'ye çok fazla parfüm sıktığını ancak bunun gündelik hayat içinde işe yarar bir şeye dönüştüğünü ifade eder. Erkekleri elde etmenin bir yolu olarak süs ve kokuya ihtiyaç duyulduğunu, en devrimci geçinen erkeklerin dahi "saptırılmış güzellikten" yana olduğunu belirtir. Bu görüşlere sahip olan kadının hayatı hakkında hatırladıklarından hareketle, geçmişiyle yüzleşmeye başladığı anlaşılır. Aldığı eğitimin ve kendisine verilen hayatın yapaylığından nefret ettiği görülür ancak bundan kurtulmak için seçtiği mücadele yolu, hayatını yönlendiren her şeye karşı aşırılıkla cevap vermektir. Kararlarında aşırılıklarla hareket eden, istediği hayatı yaşayamayan ve kendisine dikte edildiği şekilde bir eğitime maruz kalan kadın, anneye karşı bir nefret geliştirir. Nefret ettiği değer yargılarını Freud üzerinden anlamlandırarak sürdürme yolunu seçerken esasında bir intikam alır gibidir. Anneyi koku üzerinden yıkmaya çalışan kadın "kirli torbasının annesinin koltukaltları gibi" koktuğunu anımsar.[2]

2 Anneden nefreti yalnızca koku üzerinden kurmaz, anneyi kendinden uzaklaştırmak için aynı zamanda onun "nazlı kırık sesi"nden de kaçmaya çalışır, bu ses ona "gürültü" gibi gelir ve sesini aşamadığını, onun gibi konuşacak diye çok korktuğunu belirtir.

Bu anımsamanın anneden tiksinmenin ifadesi olduğu anlaşılır. Kadının annesi gibi olmamaya karar verdiği gün, annenin evdeki hizmetlilere aşağılayıcı bir tavırla yaklaştığı güne tekabül eder. Annenin üzerine koku sinmemesi için mutfağa adım atmayışını dahi kodlar zihin. Anneden nefret hem çocuğa bir hayat dayatılmasıyla ilgilidir hem de annenin sınıfsal anlamda ezen olmasıyla. Sınıfsal farklılıkların vurgulanması adına çokça kullanılan koku, mekân ve beden kokusunda işlenir. Mutfağın anne tarafından hizmetlilere ait bir yer olarak görülmesi annenin oraya adım atmasını engeller. Kirli torbasının annenin koltukaltları gibi kokmasını düşünmekse bu ayrımın yok sayıldığını vurgulamak içindir. Aynı zamanda annenin sınıf nefretini kendisine iade eden bir tavırdır. Fakat bu sürecin sonunda farkında dahi olmadan nefret ettiği şeye dönüşür. Onun için yaşamındaki temel ses "aileyi aş"tır ancak bu sese o kadar çok adapte olur ki aşmaya çalıştığına evrilir.

Cabanis "kişisel hayatın duyularda saklı olduğunu" düşünür, "kokuyu varlıklar arasındaki sempati ve antipati algısı olarak nitelendirir" (aktaran Corbin, 2007: 180). Burjuva aile yaşantısı içinde anne-babasından gördükleriyle mutsuz olan kadın, anneden farklı olmak, irsiyetin sürmesini engellemeye çalışmak üzerine yoğunlaşırken anneye atfedilen kokunun tiksindiriciliğinin yanında babaya ait koku ilk cinsel deneyimle ifade edilir. Baba kucağında aldığı kokuyu Freudyen bir bakış açısıyla kendisi yorumlar. Freud kokunun anal dönemle bağlantısı olduğunu düşünür. Oidipus kompleksini koku üzerinden de açıklar ve erkeğin bu duyuyu bastırdığını söyler. Erkek çocuğun babayı bırakıp anne kokusunu almasından bahseder ancak kız çocuk için kompleks üzerinden koku duyusunu açıklamaz (Ozan, 2020: 147). Bu öyküde kokunun anneye nefretin ifadesi oluşu ve babadaki kokunun cinsel deneyim olarak ifade edilmesi, Elektra kompleksiyle açıklanabileceği gibi kadının, anneden sevgi görmemesi ve onun tarafından onaylanmamasıyla da yorumlanabilir. Anneye benzemeyerek onu hayatından çıkarmaya çalışma ve onu öteki ilan etme kokularla belleğe işlenir. Burjuva sınıfına ait olmayı anne ile bağdaştıran kadın, koku ile bu yaşamın yapaylığından ve anneye karşı öfkeden bahseder. Sevgisiz ve onaysız, öfke ile sürdürülen hayatın eksikliğini başkaları tarafından sevilmek arzusuyla gidermek ister. Kısaca parfümün,

mutfağın, annenin ve babanın kokusu kendi anlam dairesi içinde değerlendirilir.

UYDURULAMAYAN KOKU

Füruzan, öykülerinde çocukları seçmesinin nedenini şöyle anlatır: "Çocuk öğretilmiş değer yargılarının hep dışındadır. Belleğini yeni kuruyor, bu bellek temiz bir bellek. Yani yardım almadan, duygularıyla düşünceye geçiremediği bir bellek ediniyor. Tartışmasını daha sonra yapacağı, daha sonra seçip ad koyacağı 'şeyleri' okura yöneltiyor. Çocuk kişiliği benim için en etkili, en temiz öykü kişiliği" (1982: 5). Bakmayı umut olarak düşünen Füruzan, "Çocuklarımın en büyük özellikleri bir yere bakmalarıdır" der (8). Öykünün ikinci bölümünün anlatıcısı Hatice de diğer öykülerdeki çocuklar gibidir: Bakar. Elbette duygularını düşünceye geçirmiştir ancak onun hâlâ umutlu olması ve kurtarılacak bir halk olduğunu düşünmesi, ortamına göre şekillenmemesi, düşüncelerinde diretmesi böyle yaşamayan başkaları için çocuksu bir tavır olarak görülebilir. Mücadeleci ruhu Hatice'nin bakma ve inceleme özelliğinin altını çizer. Hatice, Tokat'ın bir ilçesinde yoksul bir ailede büyüyen, eğitim için İstanbul'a gelen ve öğretmenliği kazanınca da tekrar Anadolu'ya dönecek olan, görev bilinciyle yetişmiş biridir. Bütün hayatını ileride edineceği meslek üzerine kafa yorarak geçirir. Öykünün bu bölümünde "sahici bir hayat" sürdüren Hatice, bu göreve öyle odaklanır ki bu yüzden bir koku hafızası oluşturamaz sanki. Doğaya ait, hakiki hayatın sahibi Hatice'de kokuların yer edinmeyişi, bakışın bütün duyuların yerine çalışıyor olduğunu düşündürür. Bakışla kendine kazandırdığı hayatın düsturu, "bildiği öğretmenlerden" olmayacağıdır. Kendi zamanından birçok arkadaşının yanlış eğitim sistemi sebebiyle üniversiteyi kazanamaması, onların gerçeğinin de Hatice'nin omuzlarında bir yük gibi durması Hatice'nin bakan, izleyen ve eleştiren olarak kendini kurmasına imkân verendir. Gözetleyen ve "kendilerine benzetmek için çabalayan" eğitimcileri inceleyen bakışın, insanlara haklarını savunmayı öğretmeyi amaçlaması ve bu şekilde düzeni kökünden değiştirmeyi umut etmesi Hatice'nin bir idealist olarak varlığını

inşa ettiğini gösterir. Anadolu'da öğretmenlik yapmak ve düzeni değiştirme hayali kurmak, eğitim sisteminin yanlışlarını herkese öğretmek ister. Bu sistem kişiyi kendinden ve insanlardan uzaklaştıran, tüketen, insanı sevgisizliğe iten bir sistemdir. "Yüksek bir kürsünün üstünde sınıf dolusu kara önlüklü çocuğu ürküten" bu sisteme Hatice bir son vermek hayaliyle yaşar. Vazife için yaşayan Hatice'nin hayatı yalnızca bir taşra hikâyesi olarak okunabilseydi belki kokuyla her cümlede karşılaşılırdı. Hiç olmazsa o zaman Hatice "Taşralı"daki gibi ağlamak üzere uzaklardan gelen bir kekik kokusu uydurabilirdi. Hatice'nin bir koku bile uyduramaması görev bilinciyle ömrünü geçirmiş bir çocukluğu düşündürür ve hafızasında çocukluktan kalan, geçmişe dair herhangi bir koku oluşturamaması neredeyse bir çeşit belleksizlik olarak görülebilir. Hatice, yoksul bir çocuk olarak sürekli ileriyi düşünerek yaşamak zorunda kalanlardandır. Bu nedenle onun çocukluğundan kalan, geçmişe yüklenen kokuları, hatıraları yoktur. Hatice'nin belleğinde geri çağırmaya ihtiyaç duyulan bir an olmadığı için koku da fark edilmez. O "daima ileri"yi düşünen, öğretmen olmak ve düzeni değiştirmek için devrimci bir bakış açısıyla yaşayan biridir. Geçmiş, aşılması gereken, hızla adımlanması gereken anlardan ibarettir. Hatice'nin dünyasında kokuyla geçmişi çağırma (Proust etkisi) yoktur. Kokuyla hafızayı taramak yerine bakma edimiyle hareket etmek, çözümlemek ve düzeltmek esas alınır.

Öykünün ilk anlatıcısı yani kalan/kendisine veda edilen kadının kendi üzerine düşünmesi ve bu esnada geçmişe dönüşü, kokuyu nefret ve cinsel deneyim üzerinden ifade edişi temelde sevgisizliğe bağlanır. İkinci anlatıcı, veda eden ve koyduğu hedefe doğru hızla ilerleyen Hatice'nin de sevgi üzerine kafa yorduğu görülür. Hatice çocukluğundan yaralanmadan çıkar ancak veda ettiği arkadaşını dinlerken onu yargılaması ve giderek hırçınlaşması düşündürücüdür. "Öylesine sevgiye yokum" diyen Hatice, modern kent insanının burjuva yaşantısı için "buruna dayanan sentetik renkler" der, parlak görüntüler onu cezbetmez, kenttekilerin içlerindeki boşluğu görür. Aralarındaki arkadaşlığın da bir türkünün paylaşma isteği uyandırmasıyla yanlışlıkla geliştiğini söyler. Değmeyenle konuşmanın, bağdaşamamanın öfkesi sevgisizlikte kurulmuş gibidir. Arkadaşını dinleyen ve hatta onun kendisi hakkında iyi şeyler

düşünmesine yol açan izleme *tavrı*, söz Hatice'ye döndüğünde püskürme şeklini alır. Sevgisizliği son damlasına kadar yaşamış olan kalan anlatıcı, olduğu yerde bunun için çaba harcamaz yalnızca kendini ve geçmişini çözümlemiş, herkesten önce tanıyı kendisi koymak istemiş gibidir. İkisini bir araya getiren türkünün yanlış biraradalık olduğunu vurgulayan Hatice ise son anda, dinleyen Hatice'den başka birine dönüşür ve hırçınlaşır. Sözü ele alan olarak yapay bir hayatın kendini anlatışına karşı içindeki birikmişliği döker. Bu birikimin kaynağı yalnızca yapaylığa olan düşmanlık mıdır yoksa Hatice'nin veda ederken ve dinlerken farkına vardığı başka bir gerçeklik mi onu öfkelendirir? Hatice belki de yanlış hayatın içinde doğruyu aramanın kaybını hisseder. Yanlış bir sistemin içinde görev bilinciyle izleyen, gözlemleyen, sonuçlar çıkaran olarak hayatı gerçekten yaşamamış olduğunu düşünmüş olabilir mi? Kimsenin almadığı kokuları alabilecekken geçmişin hiçbir anından bulup çıkaramadığı kokusuz/kişisel tarihi olmayan bir hayatı hedefe ulaşmak için öylece kayıp mı eder? İki kadının da sevgiye bu denli takıntılı olması, birinin itiraf edebilmesi diğerininse, itiraf edememenin hıncıyla kendi hayatının en *doğru*su olduğunu vurgulaması sevgisizlik üzerine düşünmeye çağırır. Hatice'nin arkadaşına söylediği, denemekten yaşamıyorsun, cümlesi kendisi adına kurulduğunda, denememekten yaşayamadığını gösterir. "Tokat Bir Bağ İçinde" öyküsünde hangi hayatın sahici olduğu ya da sahici bir hayatın olup olmadığı tartışılırken kokular, sevgi ve sevgisizlik üzerinden inşa edilir.

Füruzan'ın öykülerinde kokuların kullanılması bir anlam tasarımı olarak değerlendirilebilir. "Tokat Bir Bağ İçinde" öyküsünde kokuyla oluşturulan tasarım ve bunun anlamı, kokuların "nerdeyse dünyayı tutan" sevginin, varlığını ve yokluğunu işaret etmesiyle tamamlanır.

KAYNAKÇA

Corbin, Alain, *Kokunun Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
Füruzan, "Tokat Bir Bağ İçinde", *Kuşatma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 17. baskı, 2018.
Oturum (Şükran Kurdakul, Esin Eyüboğlu, Osman Senemoğlu, Feyza Zaim, Tahsin Yücel), "Füruzan'la Öykünün Öteki Yüzüne Doğru", *Çağdaş Eleştiri*, Kasım 1982.
Ozan, Vedat, *Kokular Kitabı*, İstanbul: Everest Yayınları, 7. baskı, 2020.
Yazıcı, Yasemin, "Füruzan'la Yetmişli Yılların Edebiyat Ortamından Günümüze", *İmge Öyküler*, S. 2, Nisan-Mayıs 2005.

Kırk Yedi'liler'de Anlamın Kuruluşu: Anlatı ve Anlatılan Üzerine Bütüncül Bir Okuma Denemesi

Erol Köroğlu[1]

Füruzan'ın iki romanından ilki olan *Kırk Yedi'liler* 1974'te yayımlanalı neredeyse yarım yüzyıla yakın bir zaman geçti. Bu hacimli ve sert metin, her ne kadar siyasetle, Türkiye'nin yakın çağ tarihiyle ilişkili adı geçen, önemsenen, anılmaya devam eden romanlardan biri olarak kabul edilse de eleştirel okur dikkatine yeterince nail olduğu söylenemez. Özellikle 1968 kuşağının 12 Mart sonrasında yaşadığı siyasal baskı ve işkenceyi ele alışıyla ünlenen *Kırk Yedi'liler*, aslında İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de toplumsal dönüşüm, sınıfsal ve sınıflar arası ilişkiler, özellikle 12 Mart öncesi ve sonrasında bir soğuk savaş faili olarak devletin baskıcılığı gibi konular açısından dikkat çekici bir içeriğe sahiptir. Ancak bunların ötesinde bu roman, aynı zamanda roman tekniği açısından da önde gelen bir metindir ve ne yazık ki, bu özelliği görmezden gelinmiştir. Bu çalışma, *Kırk Yedi'liler*'in metinsel ve bağlamsal yönlerini birlikte ele alarak bütüncül bir yorumunu sunmayı hedefliyor. *Kırk Yedi'liler*, sadece toplumsal ve siyasi olaylar hakkında konuşan sıradan bir metin, Türkçe romanda çok görülen tezli romanlardan biri değil, 68 kuşağının ayırt edici siyasal eylemliliği dolayımıyla hayatı yeniden yorumlamaya ve anlamlandırmaya dönük bir çağrı metnidir. Aşağıdaki tartışmada bu yargı, öncelikle romana dönük eleştirel alımlanmanın tartışılması, bu alımlanmanın ötesinde romanı bir bütün olarak değerlendirmeye dönük bir kuramsal yöntem önerisi ve bunun yardımıyla romanın şimdiye kadar yapılmamış bütünlüklü bir çözümlemesi eşliğinde ele alınacak.

---

1 Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

KIRK YEDİ'LİLER'İ BAŞARISIZ GÖRMEK

> Sizden ricam şudur ki görüyorsunuz bütün bu söylediklerimi sanki ben o insanmışım gibi size anlattım. Görüyorsunuz. Bir genç ülkücü öğretmenin hikâyesini dinlediniz. Arkadaşlarınıza anlatırken istediğim şudur ki, aynı sözcükleri siz de İclâl'mişsiniz gibi konuşun. Üstelik ev sahibi Antepli hanımın dediklerini de katmayı unutmayın. "Ne marifetleri vardır ki insan oğlunun başkalarınca ayan olmadığında kişim kişim kişiliyiverir ortaya." (Füruzan, 2014: 105)[2]

Yukarıdaki pasaj, uzun bir roman olan *Kırk Yedi'liler*'in nispeten başlarında yer alır. Bu sözler 1950'lerin sonlarında Erzurum'daki kadın öğretmenlerin bir ev toplantısında, romanın başkarakteri Emine'nin annesi Nüveyde öğretmenin evinde herkesin dikkatle dinlediği Lamia öğretmenin uzun anlatısının sonudur. Ancak Lamia öğretmen aslında noktasına virgülüne dokunmaksızın başkasının sözlerini aktarmaktadır. Bu başkası, bütün kadın öğretmenlerin çekinmeyle karışık saygı duydukları ve mesafeli durdukları Saide öğretmendir. Lamia öğretmen 99. sayfada "şimdi sizden iyi olmasın Saide öğretmenin bana söylediklerini teker teker anlatacağım" der ve beş buçuk sayfa Saide öğretmenin ağzından anlatır. Anlatılan, çarpıcı güzelliği ve bekâr olmasına rağmen Ankara'da evli bir adamla yıllar önce bir otel odasında basılmasıyla Erzurum'un kadın öğretmenlerinin diline düşen İclâl öğretmenin hikâyesidir. Saide öğretmen, İclâl öğretmenin hikâyesini, arada ona dönük empati ve sempati cümleleri dışında, tıpkı İclâl öğretmenin ona anlattığı gibi, noktası virgülüne dokunmaksızın anlatmaktadır. İclâl öğretmen güzelliğinin dışında, son derece düzgün bir insan olmasına rağmen, diğerleri gibi içten pazarlıklı olmadığı, dürüst olduğu için de dışlanmaya maruz kalır.

Buradaki aktarım silsilesi oldukça tuhaftır: İclâl öğretmen Saide'ye, Saide Lamia'ya, o da diğerlerine anlatmaktadır. Lamia öğretmenin aktarımının tamamlandığı sayfanın sonundaki pasaj tuhaflığı daha da arttıracaktır: "Emine'nin kadın olmaktan utanması kendini ince ince izlemesi Lamia hanımın o uzun, doyumsuz

2 Alıntılarımı 1974'teki ilk baskı üzerinden yapmaktayım. Ancak referansları okur için daha kolay ulaşılır kılmak adına 2014 YKY basımı üzerinden sayfa numaralarını veriyorum.

konuşmasından sonraydı. Yetişme yıllarında göğüsleri görünmesin diye eğik durup, canlı gür saçlarını –elektrik şoku verildikten beri dökülüyordu saçları– çözüp de gezememesi" (105). Yani romanımızın başkahramanı Emine, çocukluğunda annesinin davetinde bir köşeye büzülüp, diğer kadınlara belli etmeden ama belli ki çok dikkatle dinlediği ve o zamandan beri çok önemsediği bu aktarımı şimdi biz okurlara aktarmaktadır. Belirli bir yerde ve zamanda, anlatı şimdisini oluşturan 1972 sonunda, alıntıda da değinildiği üzere, 12 Mart'ın ardından tutuklanıp işkence gördükten sonra salıverildiğinde, işkencenin yol açtığı travma sonrası stres bozukluğunu ailesinin İstanbul Teşvikiye'deki evinde tek başına atlatmaya çalışırken çocukluğundan itibarenki yaşamını hatırlama süreci içerisinde hatırlamakta ve bize tıpkı çocukluğunda duyduğu gibi, noktasına virgülüne dokunmadan aktarmaktadır. Dolayısıyla, *Kırk Yedi'liler* gibi uzun bir roman içerisinde bile uzunca bir yer kaplayan ve kendisini asla doğrudan görmediğimiz İclâl öğretmenin hikâyesi, kulaktan kulağa oyununda rastlanmadık bir asla sadakatle biz okurlara ulaşır.

Bu ne kadar inandırıcıdır? Üç kere dolayımlanan bir söz, bir iç dökme hikâyesi nasıl biz okurlara herhangi bir kayba uğramadan, değişmeden, aynı kalarak ulaşır? Üstelik aşağıda daha ayrıntılı konuşacağımız üzere, romanın başından itibaren üçüncü tekil şahıs ve anlatıya dahil olmayan bir anlatıcı, romanın en sonunda anlatıya Emine'nin hapisteki sevgilisi Haydar'ın ağabeyi Kurban'ın girişine kadar, tamamıyla başkahraman Emine'ye odaklanan, onun zihninde gerçekleşen hatırlama sürecini, onun hatırladığı, hissettiği ve değerlendirdiği biçimde bize aktarmaktadır. Yani Emine bir başkasına bu hikâyeyi anlatıyor olsa, belki performatif bir çabayla "duyduğunu anlatıyormuş gibi" yapardı. Ancak buna da gerek yoktur ve Emine, çocukluğunda duyduğu sözleri bu doğrultuda hatırlamaktadır. Acaba bu anlatısal tuhaflık, hatırlamak gibi zihinsel bir sürecin doğasına uymazmış gibi görünen bu temsil yazardan kaynaklanan bir acemilik, bir "tam da olmamış"lık hali midir?

Ben bu çalışmada bunun böyle olmadığını, sadece bu sahnenin değil tüm romanın bütünsel başarı değerinin[3] yüksek olduğunu,

3 "Başarı değeri," (*success value*) estetik kuramcısı Noel Carroll'ın 2009'da yayımladığı

anlatının her düzeyde gözüne kestirdiği hedefleri tutturduğunu savunacağım. *Kırk Yedi'liler* belki dünyanın en başarılı, en rahat okunan, en yenilikçi ve edebi açıdan en değerli romanı değildir ama burada tartışılacak noktalar doğrultusunda eksiksiz, sorunsuz, dört başı mamur bir romandır. Oysa Türkçe edebi eleştiri geleneği içerisinde *Kırk Yedi'liler*, hak ettiği eleştirel ve çözümleyici ilgiye mazhar olmamış, hem bir parçası kabul edildiği "12 Mart romanı" alt türü üzerinden hem de tek başına başarısız bulunmuştur. Belki özellikle 12 Mart romanı olarak kabul edildiği için başarılı bulunmamıştır da diyebiliriz. Aslında başarı ya da başarısızlıktan öte, romanla ilgili farklı sorunlu yönlere değinen, tam olarak birbiriyle örtüşmeyen ya da örtüşmeye istekli olmayan, ikircimli bir beğenmeme tavrından söz etmek daha doğru olur.[4]

Bu çalışma, *Kırk Yedi'liler*'in alımlanma tarihinin sorunlarını çözümlemeye dönük bir çaba içerisinde olmayacak. Yine de romanın Türkçe edebiyattaki yeri üzerinde bir pus perdesi oluşturan bu "ikircimli beğenmezlik"i bir parça tanımak gerekiyor. Çünkü *Kırk Yedi'liler*'e dönük ve şimdiye kadar ortaya koyulmamış bütüncül okuma ve yorum, tam da şimdiye kadarki yaklaşımın sorunları üzerinden temellenebilir. Bu bağlamda, ikircimli beğenmezliği tanımaya ortadan başlamak, Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya* kitabının "12 Mart Romanı'nın Amacı ve Yapısı" başlıklı kısa girişinden söz etmek yerinde olacaktır. Moran bu kısa girişte Murat Belge'nin 1976'da yaptığı biçimde romancıların sosyalizm anlayışlarını, "sosyalizmi ne derecede anladıklarını" tartışmayacağını, "12 Mart romanlarının yazınsal ortak yönlerini saptamak" istediğini belirtir (2003: 12).

On Criticism (Eleştiri Üzerine) kitabında geliştirdiği bir kavramdr. Carroll, başarı değeri ile "alımlama değeri" (*reception value*) arasında ayrıma gider. Başarı değeri sanatçının kendisine koyduğu hedeflere ulaşıp ulaşmadığıyla belirlenirken, alımlanma değeri, sanat tüketicisinin sanat eserini deneyimlemekle kazandığı değerdir. Başarı değeri sanatçının eserde neyi hedeflediği ve hedeflerine ulaşıp ulaşmadığını değerlendirir. Alımlanma değeri ise, özellikle satış rakamlarına, ne kadar okura ulaşıldığına odaklanır. Konunun ayrıntılı tartışıldığı bir kaynak için bkz. Köroğlu 2019.

4 Bu tavrı şu veya bu oranda sergileyen çalışmalar için bkz. Belge 1994, Moran 2003, Alkan 2012 ve Ural 2019. Burada birörnek bir beğenmeme tavrından bahsetmediğimi bir kere daha vurgulamalıyım. Andığım kaynaklar içinde Belge ve Moran romanı doğrudan başarısız bulmakla birlikte, Alkan ve Ural'ın başka ve daha olumlu vurgular oluşturmaya çalıştıkları söylenebilir.

Moran kısa ama işlevsel tartışmasında romanların önemli bir ortak özelliği olarak edilgen roman kahramanlarını saptar. 12 Mart romanlarında devrimciler düzenin güçleri tarafından ele geçirilir ve o noktadan sonra devrimci kahraman edilgin duruma düşer. Moran'a göre, *Kırk Yedi'liler* de bu romanlardan biridir:

> *Kırk Yedi'liler*'de Emine ile Haydar evde basılırlar ve gözleri bağlı olarak götürüldükleri kontr-gerillada Emine'ye uygulanan işkence sayfalar boyu tüm ayrıntılarıyla anlatılır. İşkencecilerin gaddarlığı belirtilerek. Gerçi yakalanmadan önce İstanbul Üniversitesinde öğrencilerin sağ-sol çatışmalarına katıldıkları sahneler vardır ama yazar bunları kısa geçer. Ayrıntılarıyla anlatılan episod kontr-gerilladaki tüyler ürpertici işkence faslıdır. (Moran, 2003: 12)

Moran'ın kitabında *Kırk Yedi'liler*'e ayırdığı yer bu kadardır ve romanı "sayfalar boyu tüm ayrıntılarıyla anlatılan tüyler ürpertici işkence faslına ve işkencecilerin gaddarlığına" indirgeyerek "fili tanımlamaya çalışan körler" meselini akla getirir. Nitekim Moran'ın göndermede bulunduğu Murat Belge'nin *Birikim*'in Şubat 1976 tarihli 12. sayısında "12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış" başlığıyla yayımlanıp, 1994'teki *Edebiyat Üstüne Yazılar* derlemesine "12 Mart Romanları" başlığıyla dahil olan yazısı da aynı sorundan mustariptir. Belge 12 Mart romanlarının sorununu bir "içeridekiler-dışarıdakiler" ikili karşıtlığı üzerinden okur. Basit bir hapisteki devrimciler ve siyasetin dışındaki halk konumlanması olmayan bu karşıtlığa göre, meseleyi sosyalist hareketin düzenle mücadelesi bağlamında göremeyenler, hapiste ya da hapse girip çıkmış olsalar bile meselenin dışındadırlar. Tam da böyle olan romancılar devrimcileri kolay yoldan kahramanlaştırmaya, işkencecileri mahkûm etmeye dönük anlatılarıyla 12 Mart'ın edebi alanda sorunlu, eksik, doğru olmayan biçimlerde yansıtılmasına neden olurlar. Bu noktadan yola çıkan Belge; Tarık Dursun K.'nın *Gün Döndü*'sünü "sorunsalı olmayan bakış tarzı," Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler*'ini "hümanist sorunsal" ve Erdal Öz'ün *Yaralısın*'ını "varoluşsal sorunsal" açısından tartışır. Belge *Kırk Yedi'liler*'de devrimcilerin "hümanist yurtseverliği"ni, provokasyona getirilme açıklamasını ve özellikle işkenceye yaklaşımdaki yanlış çerçevelemeyi eleştirir. Belge'nin romanla ilgili tartışmasını başlatırkenki değerlendirmesi son derece keskindir:

> 12 Mart üzerine yazılmış romanlar arasında Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler*'i en hacimli olanı. Füruzan'ın da romanında ele aldığı bu konu karşısında tam anlamıyla 'dışarıda' olduğu söylenebilir. Hattâ roman, olaylardan önce 'dışarıda' olan bir insanın, bu sorunu anlamak, bu olaylara karışan insanları tanımak için giriştiği *imgelemsel* bir çaba gibi de yorumlanabilir. Yani Füruzan burada bildiği bir konuyu sıralayıp, kafasında billurlaştırıp, sonra da yazmaya başlamıyor. Bilmediği bir konuyu yazarak öğrenmeye çalışıyor. 12 Mart olaylarına karışmış insanları romanının kişileri yaparak onları kendi dünyasının insanları haline getirmeye ve böylece tanımaya uğraşır gibi. (106-107. Vurgu yazara ait.)

Murat Belge'nin ve ondan sonra gelen eleştirmenlerin 12 Mart romanlarına bakışını tartışmaya girişmeyeceğim. Uğur Çalışkan ve Çimen Günay-Erkol, sadece 12 Mart romanını değil, 27 Mayıs, 12 Eylül ve 28 Şubat konulu darbe romanlarına yönelik eleştirileri eleştirel okumaya tabi tuttukları son derece emek yoğun ve parlak "Bellekten Beklentiler: Eleştirinin Darbe Romanlarına Tanıklığı" başlıklı ortak makalelerinde bu işi hakkıyla yerine getiriyorlar. 12 Mart romanlarına dönük sadece Belge'nin değil, Nurdan Gürbilek, Şükrü Argın ve Sibel Irzık'ın yaklaşımlarını da değerlendiren makale yazarları özellikle 12 Mart ve 12 Eylül romanlarıyla ilgili şu önemli saptamayı yapmaktalar: "Darbelerin tanıklıklarını yapan romanlarda 'yanlış bir siyasal bilinçle' değil, dünyada 1968 sonrasında gelişen politik yönelimlerle de paralellik içinde okunabilecek sınıfın politik yükünü değil; devrimcinin bedeninin, benliğinin, kimliğinin yükünü omuzlayan 'yeni bir siyasal bilinçle' karşı karşıya kaldığımızı iddia edebiliriz" (2016: 28).

Çalışkan ve Günay-Erkol'un bu saptamalarından ve kapsamlı makalelerinin pek çok noktasından yararlanarak hem darbe romanları türü/alt türü ya da grubu hem de edebiyat-siyaset ilişkisi üzerine tartışma yürütülebilir. Türkçe eleştiri alanında böyle bir tartışmaya ihtiyacımız var. Ancak ben burada böyle bir tartışmanın minimal ya da tekil bir noktasına yoğunlaşmak zorundayım. Bu sadece pratik bir zorunluluktan, burada *Kırk Yedi'liler* hakkında yazıyor olmaktan da kaynaklanmıyor. Türsel, edebiyat tarihsel ya da her türden bağlamsal tartışma için tek tek metinlerden yola çıkmak, metinlere dönük okuma/yorumlama çabalarımızdan daha genel ilişkilere ulaşmayı denemek gerekiyor. Burada söz konusu

olan Amerikan yeni eleştirel yakın okuma yöntemsel tercihleri de değildir. "Metni, metin açıklar ve bundan ötesine bel bağlamak sorunludur" gibi bir yönelim son derece atomize ve gerek akademik gerek kültür/yayıncılık piyasası kaynaklı kurumsal zorunluluklara baş eğen bir eleştirel üretime yol açıyor. Edebi metinlere dönük okumalar birbiriyle yeterince ilişkiye, iletişime giremiyor.

BÜTÜNLÜKLÜ OKUMA İMKÂNI OLARAK RETORİK ANLATI KURAMI

Metni dikkate alan, öncelikle metinden, metnin bütünselliğinden yola çıkan ama bunu yaparken yazarı, okuru ve bunlarla ilişkili her türden bağlamsallığı göz önünde bulunduran bir yöntem mümkün mü? Böyle bir çaba kulağa fazla iddialı geliyor olabilir. Sanki tüm edebiyat kuramlarını bir araya getirmeye çalışıyormuşuz sanılabilir. Oysa söz konusu olan bu türden bir rasyonel zorlama değil, edebi metinleri, özellikle kurmaca anlatıları okumakla ilgili ampirik bir gerekliliktir. Bir edebi metin; yazar, okur, bağlam ve her türden dilsel/metinsel unsurun etkileşimi sonucu ortaya çıkıyorsa, söz konusu edebi metni okuyup yorumlayabilmek için bütün bunları dikkate almak gerekir. Elbette her şeyi aynı anda, hep birlikte etkin kılarak değil ama örneğin önümüzdeki romanda anlatının öne çıkan unsuru zaman kullanımı ise, bir yandan ona odaklanıp çözümlerken, öbür yandan da anlatı tekniğiyle ilgili bu unsurun diğer teknik unsurlara olduğu kadar, yazar, okur ve her türden siyasal, tarihsel, toplumsal vb. bağlama etkisini, bunlar üzerindeki dönüştürücü failliğini hatırlamaya çalışmalıyız.

Anlatıbilim alanının çok da göz önünde bulunmayan bir günümüz kolu, bu tarz bir yöntemsel bilinç olanağını bize sunuyor: Retorik anlatıbilim. Bu yaklaşımın kökeni, Chicago Üniversitesi'nde 1950'lerde etkin olan bir grup Yeni Aristotelesçi edebiyat araştırmacısına dayanır. 1953'te bir manifesto yayımlayarak, o zamanlardan itibaren Amerikan akademisinde baskın hale gelecek Yeni Eleştiri'ye meydan okuyan, R. S. Crane'in başı çektiği bu grup Aristoteles'in *Poetika*'sındaki tragedya tartışmasından yola çıkıyorlardı. Aristoteles tragedyayı Platon'un basit taklitten ibaret gördüğü mimesisten farklı

bir mimesis, yani özellikle bir insan eyleminin taklidi ve bunun üzerinden ortaya çıkan *poiesis*, yani dilsel yaratı olarak görüyordu. Aristoteles poetikasının retorik ile ilişkisi ise, tragedyadaki mimesisin izleyicilerde *katarsise*, yani korku ve acıma gibi duygular aracılığıyla bir duygusal arınmaya yol açmasından kaynaklanıyordu. İlk kuşak Chicago eleştirmenleri bu retorik ilişkiye odaklanırken, onların öğrencilerinden Wayne Booth, yazar-okur ilişkisine odaklandığı ünlü kitabı *Kurmacanın Retoriği* ile anlatıbilim ve retorik ilişkisini kurmuş oluyordu.

Booth'un öğrencileri olan Peter J. Rabinowitz ve James Phelan retorik anlatıbilimin günümüz temsilcileri. Özellikle Phelan yöntemin anlaşılması ve uygulaması üzerine çok yayın yapıyor.[5] David Herman'ın editörlüğünü yaptığı *The Cambridge Companion to Narrative*'de yer alan "Rhetorics/ethics" makalesinin girişi, bu yaklaşımda önem verilenleri daha kolay anlamamıza yardım edebilir:

> Retorik yaklaşım anlatıyı amaca dayalı bir iletişim edimi olarak anlar. Bu yaklaşımda anlatı sadece olayların temsili değil, kendisi de bir olaydır – birinin olayların temsili üzerinden bir şey yaptığı bir olay. Daha açık ifade etmek gerekirse, retorik kuramcı anlatıyı şöyle tanımlayacaktır: Anlatı, birinin başka birine meydana gelmiş bir şeyi belirli bir vesileyle ve belirli amaçlar doğrultusunda anlatmasıdır. Bu tanım anlatı hakkında bilgi türleriyle ilgili önemli sonuçlara yol açar. Öncelikle anlatan, dinleyen ve meydana gelen şey arasındaki ilişkilere özel önem gösterilmesi gereği ortaya çıkar. Amaçlara dönük odaklanma şu farkındalığı da yanında getirecektir: Anlatısal iletişim, anlatanların onları dinleyenlerin dikkatini çektikleri ve biliş, duygu ve değerlerini etkilemeye çalıştıkları çok katmanlı bir olaydır. Bunun da ötesinde, bu yaklaşıma göre meydana gelen şey anlatılırken anlatıcılar, birbirleriyle etkileşimleri etik boyut içeren karakterlerden söz ederler. Ayrıca anlatma edimleri ve anlatıların alınışının da etik boyutu vardır. Dolayısıyla, retorik yaklaşım hem anlatılanın etiğini hem de anlatışın etiğini dikkate alır. (Phelan, 2007: 203. Çeviri bana ait.)

Retorik anlatı kuramını bu doğrultuda tanıtarak işe girişen Phelan, aynı makalede altı ilkeden söz edecektir. İlk ilke, yukarıdaki alıntıda verilen tanımdır: Anlatı, birinin başka birine meydana gelmiş bir şeyi anlatarak belirli amaçlara ulaşmaya çalıştığı retorik

5 Retorik anlatı kuramı alanında derinleşmek için şu kaynaklar önerilebilir: Rabinowitz 1987, Phelan 1989, Phelan 1996, Phelan 2005 ve Phelan 2017.

bir eylemdir. İkinci ilke retorik üçgenden oluşur: Konuşan, metin ve izlerçevre. Metinler okurları belirli biçimlerde etkilemek üzere yazarlar tarafından tasarlanmışlardır. Bu tasarımlar sözcükler, teknikler, yapılar, biçimler ve metinler arası ilişkiler dolayımıyla üretilir. Okur tepkileri de, yazarsal tasarımların nasıl metinsel fenomenler üzerinden oluşturulduğunun hem bir işlevi hem de bunları değerlendirmeye dönük bir kılavuzdur. Retorik eleştirmen, yorumlama işi sırasında yazar-metin-okur üçlüsünden herhangi birine odaklanıyor olabilir ama her halükârda bu işin nasıl aynı anda diğer iki unsurdan etkilendiğini ve onları etkilemekte olduğunu unutmamalıdır (209).

Üçüncü ilke izlerçevre ya da okurla ilgilidir. Bir edebi kurmacada beş okur konumu söz konusu olacaktır: Birincisi biz, yani kanlı canlı okurlar. İkincisi yazarsal okur ya da yazarın ideal okuru. Kanlı canlı okurlar, metnin sunduğu davetlere icabet edebilmek ve metni anlayabilmek için yazarsal okur konumuna geçmeye çalışacaklardır. Tabii bu konum ret de edilebilir. Üçüncü okur anlatısal okurdur ve anlatıdaki karakterlere gerçek kişilermiş gibi tepki verdiğimizde bu konuma yerleşmiş oluruz. Dördüncü okur, doğrudan anlatıcının hitap ettiği muhataptır. Anlatıcı bir metnin başında, Ahmet Mithat gibi "ey kariler/okurlar" diye başlayıp, siz diye konuştuğunda, henüz ne olup bittiğini bilmediğimiz için, bizden ayrı bir okura hitap ettiğini fark edebiliriz. Son konum ise ideal anlatısal okurdur. Bu konum, anlatıcının anlattığı her şeyi, her türlü ayrıntıyı bilen bir okura denk düşer ki, muhatap bile bu kadar her şeye hâkim olamayabilir (210).

Dördüncü ilke okur tepkileri ile ilgilidir. Kanlı canlı okurlar yazarsal ve anlatısal okur konumları üzerinden metne dahil olurlarken, her biri belirli bir anlatısal unsura denk düşecek üç tür ilgi ve tepki geliştirirler: Mimetik, tematik ve sentetik. Mimetik unsur okurun karakterlerle ilgili yargı, duygu, arzu, umut, beklenti, tatmin ve hayal kırıklarını içerir. Tematik unsur, karakterlerin temsil ettikleri toplumsal sınıflar ve ideolojilere dönük okur tepkisidir. Sentetik unsur ise okurun karakterler ile anlatının diğer yönlerinin yaratılışına vereceği tepkilerle ilgili olacaktır (210-211).

Beşinci ilke okur tepkileriyle bağlantılı anlatısal yargılar hakkındadır: Yorumsal yargılar, etik yargılar ve estetik yargılar. Bunların

her biri mimetik, tematik ve sentetik unsurlarla ilişkilidirler ve birbirleriyle kaçınılmaz olarak örtüşür ya da etkileşime girerler (211). Son ilke ise anlatısal ilerleyişin önemine dikkat çeker. Bir anlatının başından sonuna ilerleyişi hem yazarsal hem de okursal dinamiklerle yönetilir ve buradaki etkileşimin farkına varmak anlatının amaçlarını anlamamıza yardım eder. Phelan serim, düğüm, çözüm yönünde ilerleyen anlatıların iki tür sabit olmayan duruma dayandığını belirtir. Birinci tür anlatının öykü, olay, karakter ve bunlarla ilgili unsurları arasındaki istikrarsızlıklardır ve ikinci tür ise, söylem düzeyinde, anlatım ve teknikte görülen gerginliklerdir. Bunlar da yazarlar, anlatıcılar ve okurlar arasındaki bilgi, görüş, inanç ve değer farklılıklarından kaynaklanacaktır (212).

KIRK YEDİ'LİLER'İN ANLATI DURUMU VE EMİNE'NİN HATIRLAMA SÜRECİ

Bu yöntemsel arasözün ardından *Kırk Yedi'liler*'i bütünsel olarak değerlendirmek için harekete geçebiliriz. Füruzan, *Kırk Yedi'liler*'i Mart 1973 ve Temmuz 1974 arasında yazdıktan sonra Aralık 1974'te yayımlamıştır. Yukarıda ele alınan retorik anlatı kuramı doğrultusunda soralım: Bu ilk romanla kanlı canlı yazar Füruzan, 12 Mart 1971 sonrası okurlara neyi ne amaçla anlatmaktadır? Pek çok okuma ve yorumlama durumunda olduğu gibi burada da ne yazarı ne de yayım tarihindeki okuru ilk andan olgusal olarak ortaya koyabiliriz. O zaman retorik üçgeni düşünebilmek ve *Kırk Yedi'liler*'i edebi olay olarak görünür kılabilmek için, öncelikle elimizde olana, yani metne ve metinde anlatının kuruluş unsurlarına yoğunlaşmamız gerekecektir.

Roman doğrudan birinci tekil şahıs ve daha birinci sayfadan anlaşılacağı üzere öyküye dahil bir ben-anlatı sesiyle açılır. İlk önce bu sesin biriyle ve yüksek sesle mi konuşup konuşmadığını bilemezken, hemen ikinci sayfada bu sesin sahibi olan, kısa bir süre sonra adının Emine olduğunu öğreneceğimiz karaktere dışarıdan bakan ama zihnine girebilen ve olup biten her şeyi bu zihnin algıladığı biçimde aktaran, dolayısıyla Emine'ye sabit biçimde odaklanan bir üçüncü tekil şahıs anlatı sesine geçilince, karakterin yalnız ve ilk cümleden itibaren sessizce düşünmekte olduğunu fark ederiz:

> Gürültü istemiyorum. Düşüncelerim bile süzülür gibi gelişsin. Kulak zarlarımı delen elektriğin arasız akımını anca böyle yenerim. Geçti geçti, aylar oldu geçeli. Gürültüye dayanamıyorum. Duygularım da, kıvanma da, hüzün de aynı renksizlikle gelsinler. Çocukluğumun şen çığlıklarını bile yeniden yankır diye anımsamıyorum. Yine de çıkı çıkıveriyorlar. (Füruzan, 1974: 7)

Bu doğrudan düşünme ya da iç monolog sonrasında Emine çocukken Erzurum'da olduklarını ve ailenin, daha doğrusu babasının, kendi deyimiyle "yakın ölüler"ini (8) sanki bir fotoğrafa bakar gibi anlatır. Hemen bunun ardından, daha romanın ikinci sayfası sona ermeden anlatı durumunda yukarıda anılan değişiklik meydana gelecek ve romanın sonuna kadar bu üçüncü tekil şahıs ama kahramana odaklı anlatı sesi üzerinden ilerleyeceğiz. Sadece romanın sonunda, 500 küsur sayfa sonra, gece yarısı postacı Emine'ye annesinden bir telgraf getirdiğinde tekrar Emine'nin ben-anlatı sesine döneceğiz. Roman bitmeden önce kısa süreliğine... Dolayısıyla roman, daha sonra 1972 sonu olduğunu hesaplayabildiğimiz bir anlatı şimdisinde Emine'nin ben anlatı sesi ile başlayacak, yine aynı sesle verdiği önemli kararı bize duyurduktan sonra, anlatıya hâkim olan zihinsel hesaplaşmayı tamamlayarak uykuya varmasıyla sona erecek. Bu iki nokta dışında, Emine'nin "ben" diyen sesini ya yazdığı mektuplarda ya da hatırlamakta olduğu geçmiş anlarında birileriyle konuşurken duyacağız.

Burada *Kırk Yedi'liler*'in anlatı durumuyla ilgili önemli bir saptamaya ulaşmış oluyoruz: Roman Emine'nin kendi zihninde ben sesiyle konuşmasıyla açılıp başlar ve (neredeyse) sona ererse de metnin geri kalanı Emine'nin geçmişle ilgili hatırlamalarından oluşur. Buradaki tutarlı üçüncü tekil şahıs, öyküye dahil olmayan ama Emine'ye odaklanmış anlatı sesi, Emine'nin düşünen, anıdan anıya geçen ve hatırladıkları üzerinden geçmişiyle hesaplaşan zihninin temsilini ortaya koymaktadır. Biz okurlar *Kırk Yedi'liler*'de baştan sona Emine'nin zihninde, onun hatırlama sürecindeyiz. Metnin ilerleyişinden bildiğimiz üzere, bu hatırlama kronolojik bir sıra içermiyor. Emine öncelikle 12 yaşında olduğu Erzurum günlerini, bunun ardından liseyi İstanbul'da anneannesinin yanında tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Sosyoloji'ye girişini, buradaki sol gençlik hareketine dahil oluşunu, bu esnada annesi ve ablası Seçil'le

değişik dönemlerde yaşadığı karşılaşma, konuşma ve hesaplaşmaları, yoldaşlarıyla arasındaki ilişkileri, yoldaşlarından Haydar'la arasında doğan aşk ilişkisi ardından, 12 Mart sonrasında Haydar'la birlikte İstanbul'daki evde gözaltına alınışlarını, işkencede yaşadıklarını, yargılanıp salıverildikten sonra anne ve babasıyla geçirdiği ilk özgür akşamı değişen yoğunluk ve sıralarda hatırlayacak ve ilk sayfada gördüğümüz anlatı şimdisine ulaşacaktır. Romanın sonunda sevgilisi Haydar'ın ağabeyi Kurban'ın onu ziyaret etmesi ve aralarındaki konuşmalar anlatı şimdisinin devamı niteliğinde, geri kalan tüm anlatı geçmişe dönüşlerle anlatılan gömülü hikâyeler biçimindedir.

Öte yandan, *Kırk Yedi'liler*'in anlatı durumuyla ilgili önemli bir komplikasyonu da daha baştan göz önünde tutmak gerekiyor. Yukarıdaki paragrafta betimlediğim hatırlama süreci, özellikle dikkat edilmiyorsa hemen anlaşılmamakta. Metnin başından itibaren anlatısal bir labirentin içine giriyoruz. Anlatımda modernist tekniklerin kullanılmıyor olması, modernist kurmacanın yabancı ve yerli önde gelen metinlerinde, özellikle de hatırlama süreçlerine odaklananlarında görülen "bilinç akışı" tekniğinin hiç görülmemesi okurun yanılmasına yol açabiliyor. Bu romanın neredeyse tümünde başkahramanın hatırlama sürecinin temsil edildiğini unutmak, aslında Emine'nin hatırlamakta olduğu olayları, Emine'yle de ilgili geçmiş parçaları, hikâyeleri olarak okumak kolaylaşıyor. Metin bunu özellikle zorlaştırmış ve aslında bir iki saatlik bir hatırlama ya da geçmişin düşünülme sürecinin içinde olduğumuzu ancak sona vardığımızda, romanın kapanışı üzerinden anlayabiliyoruz. Dolayısıyla yazar Füruzan, kanlı cąnlı okurlarına konforlu okur pozisyonları sunmuyor diyebiliriz. Özellikle üstünü kapatma, postmodern bir roman ya da bir dedektif romanında olduğu gibi, bir şeylerin özellikle saklanması söz konusu değil. Her şey yavaş yavaş ortaya çıkıyor ve özellikle olaylar ya da daha doğrusu, hatırlama anları arasında doğru bağlantıları kurabildiğimizde, romanın bizi ulaştırmak istediği yere de ulaşıyoruz. Velhasıl, olay örgüsünün gelişiminde yolumuzu kaybetmemek için romandaki her epizodu ya da her yeni anlatı olgusunu "sonra Emine hatırladı" çerçevesi eşliğinde okumak gerekiyor. Hatta "sonra Emine şu bağlantı üzerinden ya da şu bağlantı nedeniyle bunu hatırladı ve sonra da şunu hatırlamaya başladı" diye düşünerek ilerlememiz gerekiyor.

Metnin bize labirent gibi gelmesi ama aslında hep işlevsel bir nedensellikle ilerliyor olmasına hemen ilk sayfadan bir örnek vermek istiyorum. Yukarıda alıntılanan ilk paragrafın ardından Emine'nin babasının ölen büyüklerini bir fotoğrafa bakarak hatırladığını söylemiştim. Oradaki ton, bir romanın ilk sayfası için çok zorlayıcı:

> Erzurum'daydık. Üç kardeş; üçer dörder yıllıktı aramızdaki yaş farkları. Anamız ilkokul öğretmeni, babamız aynı okulda başöğretmen. Hiç yaşlı değiller, hiç yoksul değiliz. Aileden ölen yok. Kafkas göçmeni babaanne, annemle babam evlenmeden ölmüş. Dayılarımız varmış, onlar da ölmüş. Babaannemin anlatması babama. Gümrü'den geçip anayurda girdiklerinde babadedem toprağı öpmüş. – "Niye kaçmışlar baba?" dedimdi. "Dinlerini kurtarmak içinmiş" demişti alaya alan bir sesle. (7)

Bu pasajın başındaki aileyle ilgili olgular işlevselse de daha sonra Emine'nin "ailemizin yakın ölüleri" ironik adlandırmasıyla anacağı akrabaları anışı şaşırtıcıdır. Ne gerek vardır bunları anımsamaya? Buradaki işlevi, ancak Emine'nin hatırlama süreci içerisinde olduğumuzu fark ettiğimizde ayırt edebiliriz. Emine çocukken, bu yakın ölülerin fotoğraflarına baktığını ve soru sorduğunda babasının bu yakınlara alayla, dolayısıyla küçümseyerek veya önemsemeden yaklaştığını hatırlamaktadır. Ancak bu hatırlamanın asıl işlevi, çocukluktaki aile yuvasının yüzeyselliği ve içtenliksizliği ile ilgili bir ilk kayıt düşürmektir. Yakın ölülerin fotoğrafları, o ölülere duyulan yakınlık üzerinden değil, kökleri olan bir küçük burjuva aile oluşun göstergesi ya da aracı oldukları için orada tutulmaktadır. Dolayısıyla aylar önce yaşadığı işkencelerin hâlâ etkisi altında olduğunu hissettiğimiz Emine'nin ailesiyle ilgili ilk anımsamasının bu türden bir olumsuzluk içermesi, işkencenin belirlediği şimdi ile çocukluk arasında kaçınılmaz bir bağlantı oluşturmaktadır.

Bunun ardından, metinde zamansal ve anlatısal geçişleri belirtmek için kullanılan belirleyici yöntemle birkaç satırlık bir boşluğun ardından, ben anlatı sesinden üçüncü tekil anlatı sesine geçilir ve bu anlatı sesi bize hem Emine'nin perdeyi aralamak gibi hareketlerini hem de dışarıda olup bitenlere bakmasını izlettirir. Bunun ardından hemen dördüncü sayfada kısa bir süreliğine yeniden ben anlatı sesine döneriz ama bu defa Emine'nin sesini doğrudan değil,

çift tırnak içerisinde, yani onun zihnindeki düşünmeyi anlatıcının alıntılayarak bize aktarmakta olduğunu fark ederek duyarız. Bir sonraki sayfadaysa, Emine'nin ilk uzunca işkence hatırlayışına gireriz. Emine daracık ve aşırı parlak bir ampulle aydınlatılan (ve dolayısıyla ısıtılan) bir hücrededir. Bir işkenceciyle, belli ki işkencenin başlamasından önce gerçekleşen kısa bir diyalogun ardından, romana adını da veren ayırt edici ve farklı isimler ile bilgiler üzerinden tekrar edecek bir bölüme geliriz. Altı ve üstü boş bırakılmış, eğik karakterlerle yazılmış bu ibare şundan ibarettir: "Selahattin kızı Emine Semra Kozlu. Nüveyre'den doğma. Doğum 1947. İstanbul. Beşiktaş" (11). Bu bilgi iki sayfa sonra bu defa eğik karakterlerle tekrar edecek ve ardından gelen satırlarla bunun Emine gözaltına alınırken tutulan polis raporu olduğunu anlayacağız. İşkence konusuna girilirken bu raporun da hatırlanması gayet işlevsel ve kurmaca karakterimiz Emine'nin işkencelerin ardından yargılanma sürecine girilirken savunmasını hazırlama aşamasında bu raporu görmesi son derece akla yakın. Raporun soğukluğu ve Emine özelinde, baskın sırasında evde olan tüm kitapların yasaklı olsun olmasın bölücü yayın olarak kaydedilmesi absürtlüğü, devletin ne kadar mesnetsiz bir biçimde işkenceye yöneldiğini gösterecek. Ancak metnin sonuna kadar, onu aşkın böyle rapor girişi göreceğiz, her defasında benzer bir kimlik kaydıyla başlayan ve Emine'nin arkadaşlarına ya da uzaktan tanıdıklarına değgin olan. Bunların varlığı gerçekçi değil. Emine bunları görmüş olamaz. Ancak tahayyül edebilir. Yani Emine'nin hatırlama temsili olan bu anlatıda, anlatı mantığıyla çelişir görünen bu Kırk Yedi'liler zabıtları, işkenceyi belirleyen ve roman boyunca Emine'nin hesaplaşmakta olduğu zihniyeti ya da belki faili, işkencehanenin dışında da önümüzde görebilmemizi sağlıyor. İşkence yoluyla solcu gençler üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan bu fail hem o gençleri hem de dış dünyayı ne kadar anlayamadığını bu muhayyel zabıt kayıtları üzerinden ortaya koymuş oluyor. Oysa Emine, zabıt kayıtlarında kısaca ve ahmakça anılan bu gençleri sayfalar boyu ve neden sosyalist olduklarını temellendirecek biçimlerde hatırlıyor.

Ancak Emine'nin zihninde oluşturacağı bu zabıt kayıtlarıyla anlatının daha ilerilerinde karşılaşırız. Başlarda sadece hücredeki Emine vardır ve Emine görevlilerden birinin söylediği bir türkü

üzerinden tarumar olmakta, onu işkencecilerin karşısında duygusal olarak korunaksız kılacağı için kaçındığı ağlamaya yaklaşmaktadır. Hücreye dolan türküyü duydukça henüz kim olduklarını bilmediğimiz Leylim Nine ve Kiraz'ın adları geçer. Emine ağlamaya yaklaştıkça, şarkıyı söyleyen görevliyi bir işkenceci olarak değil, sıradan bir köylü olarak hayal etmekte ve bunu durdurmaya çalışmaktadır. Bir işkencenin ardından şunları düşündüğünü görürüz: "Emine, diyordu. Korkma. Nasıl olsa bu bitecek. Kimseyi ele vermedin; verecek kim vardı ki. Geçecek hepsi. Sen güçlü kızsın. Olduğun yeri biliyorsun. O yere aklına, yüreğinle geldin. Korkmaktan utanma. Vücudun korkuyor" (16). Bu alıntının ardından, anlatıcı işkence sonrası yorgunluk anlarında Emine'nin aklına hep çocukluğundaki Kiraz kızın geldiğini söyleyecek ve böylece anlatı, Kiraz'ın kim olduğu açıklamasıyla birlikte bizi çok uzun ama aralarda başka anların hatırlanmasıyla kesilen çocukluk hatırlamasına götürecektir.

Kiraz, Emine'nin çocukluğunda evdeki besleme ile hizmetçi arası, sekiz on yaşlarında bir kız çocuğudur. Büyükannesi Leylim Nine ile birlikte, Kars'taki çok çocuklu ailelerine yük oldukları için, evden iki boğaz eksilmesi için Erzurum'a gelmişler ve burada Leylim Nine Kiraz'ı öğretmen Nüveyre Hanım ile başöğretmen Selahattin Bey'in evine yerleştirmiştir. Kendisi ise, açıkça belirtilmese de bir çatı bulamadığı için sokaklarda yatıp kalkmakta ve bulabildiği kar küreme gibi işler sayesinde yaşamaya çalışmaktadır. Emine'nin anne ve babası, görünüşte cumhuriyet ve devrimlere adanmışlık söylemini kullanırken, aslında sınıf atlamak için ellerinden geleni yapan memurlardır. Özellikle Nüveyre Hanım, son derece materyalist, egoist ve ikiyüzlü bir insandır. Aslında romanın büyük bölümünde Emine ailesindeki tüm karakterlerle hesaplaşırsa da kıyasıya bir çatışmaya girdiği kişi, bir yerde tüm romanın antagonisti annesi Nüveyre'dir.

Emine, hatırlama sürecinden izlediğimiz kadarıyla annesiyle hayatının her döneminde çatışma içindedir. Doğrusu karşı çıktığı düzen ve onun işkencecilerinden daha çok annesiyle uğraşır. Hatırladığı her olayda, Nüveyre Hanım'ı biraz daha olumsuz ve iflah olmaz yıkıcılıkta biri olarak görürüz. Açıkça söylemese de Emine annesini sevmez ve hatırlama sürecinin sonunda tüm ailesiyle ilişkisini sona erdirirken, bunun baş sorumlusu annesi olacaktır. Öte

yandan, romanın başında daha yoğun olarak gördüğümüz çocukluk hatırlamasında, Nüveyre Hanım iki önemli olayda birincil olumsuz etken olur. Bunlardan birincisi, Leylim Nine'nin belli ki öldüğünden ortadan kaybolması ve onu bulmak için Erzurum'un soğuk kış gecesinde sokaklarda dolaşan Emine ve Kiraz'ın donma tehlikesi geçirmeleridir. Yarı donmuş haldeki çocuklar kendilerine gelsin diye uğraşılırken bile Nüveyre kendi kızı Emine ile Kiraz arasında ayrımcılık yapacaktır. Bu tavrın zirve noktasını Kiraz'ın kızamık olması bölümünde görürüz. Kiraz bir iç odaya kapatılır ve gereken ihtimam gösterilmez. Emine buna, gece ilaç zamanı geldiğinde çalan saate kimsenin cevap vermemesiyle tanık olur. Kiraz'ın odasında ne yapacağını bilmeden durur ve annesine nedenini söylemese de o da kızamık olur. Emine kızamık olduğunda annesi, Kiraz'dan esirgediği tüm özeni kendi kızına gerektiği biçimde gösterecektir.

Çocukluk hatırlamasındaki Nüveyre'nin olumsuz etken olduğu ikinci ve asıl önemli olay, Emine'nin 17 yaşındaki çok güzel ablası Seçil'in, otuz yaşındaki evli ve çocuklu ama karısını Erzurum'a getirmemiş Ertegün Üsteğmen'le yaşayacağı aşktır. Nüveyre öğretmen, kızının aşkına çok sert tepki verir ve işi onu tartaklamaya kadar vardırır. Takıldığı nokta, henüz reşit olmayan kızının duygusal açıdan zarar görmesi değil, kızlığını kaybederek iyi bir evlilik şansını kaçıracak olmasıdır. Buna engel olmak için kızını apar topar İstanbul'daki annesinin yanına yollar.

ESKİ İLE YENİ ARASINDA TRAVMAYLA HESAPLAŞMAK

Burada anlatıbilimsel bir parantez açma gerekliliği doğuyor. Özellikle Gerard Gennette'in *Anlatının Söylemi* kitabında[6] sunduğu sistem üzerinden ilerleyen, yapısalcılık etkisindeki klasik anlatıbilim, anlatıları en temelde "öykü-olay örgüsü" ayrımı üzerinden inceler. Kökeni Rus biçimciliğinin "*syujet-fabula*" kavramsallaştırmasına dayanan bu ayrımda öykü, bir anlatıda kapsanan en eski olaydan en yeni olaya kadarki zamandizinsel sıralanıştır. Olay örgüsü yazarın, kendi öngördüğü nedensellik doğrultusunda öyküdeki olayları sı-

6 Kitabın İngilizcesi ve devamı niteliğindeki cilt için bkz. Genette 1983 ve 1988. Biri kitabın Türkçe çevirisi için bkz. Genette 2011.

ralayışıdır. "Bu oldu, bu nedenle bu oldu" der olay örgüsü bize. Bu ikiliye, daha sonra, hangi olayın metnin neresinde ve neden orada anlatıldığını belirleyen "söylem dizilişi" de eklenmiştir. Söylem dizilişinin, olay örgüsünü de kapsadığı düşünülür.

Kırk Yedi'liler'e buradan baktığımız zaman son derece girift bir söylem dizilişine sahip olduğunu, temelde Emine'nin 1972 sonunda Nişantaşı'ndaki evde deneyimlediği hatırlama sürecinden ibaret anlatının kapsadığı her olay ve/veya anının birbirlerine incelikle bağlandığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda, romanın söylem dizilişinin tam hakkını vererek yapılacak bir yorumun yüzlerce sayfayı bulacağını düşünürsek abartmış olmayız. Bunu burada yapmak mümkün olmadığı gibi, belki gerekli de değil. Sonuçta her okur içgüdüsel olarak bunu yapıyor, doğru bağlantıları kurarak ilerliyorsa bu yolu katetmiş oluyor. Ancak romana dönük sorunlu, yetersiz ya da yanlış okumalardan oluşan bir alımlanma tarihinin varlığı, bunları konuşmamızı zorunlu kılmakta. Bu zorunluluğu daha tutumlu bir biçimde yerine getirebilmek için, çok da fazla ayrıntıya girmeden, adeta *spoiler* verir gibi anlatıyla ilgili bellibaşlı gizemli ya da kolayca görünür olmayan noktaları konuşmak gerekecek.

Emine'nin annesi Nüveyre, daha önce de belirttiğim üzere, romanın olumsuzluk merkezi, tartışmasız antagonistidir. Roman boyunca sayısız olumsuz davranışı, huyu, özelliği görünür kılınmıştır. Emine çocukluğundan itibaren bu kadının çevresine verdiği zarara odaklanmıştır. Geçmişinde neyi hatırlasa, içinde ya bir Nüveyre zehri ya da Nüveyre ile yaşanan dolaylı ya da doğrudan bir çatışma yer alacaktır. Romanın özellikle ilk üçte ikisi Emine'nin çocukluğu ağırlıklı ilerleyeceği için oralarda hep Nüveyre'yi görürüz. Romanın sonraki bölümlerinde ya Emine'nin yoldaşlarıyla ilişkileri ya da işkence anlatıları yoğunluktadır ama onların içinde de hep Nüveyre epizotları olacaktır. Kanlı canlı okur için afallatıcı bir durumdur bu. Ağır işkencelerden çıkmış, bir evin içinde tek başına travma sonrası stres bozukluğundan mustarip 25 yaşındaki Emine, neden bu kadar annesine takılmakta, sürekli onu ve hayatı üzerinde oluşturduğu olumsuz yükü düşünmektedir. 12 Mart işkencelerine çok yer vermekle itham olunan bu roman, neden sınıf atlama derdiyle ne yapacağını şaşıran pek çok insandan biri olan Nüveyre öğretmene işkencecilerden, düzenden çok daha fazla yüklenmektedir?

Cevap romanın kapanışından kaynaklanacak. Roman boyunca Emine'nin güzeller güzeli ablası Seçil üç kere intihara teşebbüs eder. İlk teşebbüs, Ertegün'e aşkının önlenmesi için İstanbul'a gönderildiğinde, hayatına bu şekilde müdahale eden annesine bir isyan biçiminde gerçekleşir ve ölmeden kurtarılır. Sonra Seçil, son derece başarılı ve zengin bir avukatla evlenir, üst düzey ama boş bir burjuva hayatı yaşamaya başlar. Kocasını bir gece evdeki İsveçli mürebbiye ile seks yaparken gördüğünde ikinci teşebbüste bulunur ve yeniden kurtarılır. Aslında kocasını sevmez de kıskanmaz da. Bu intihar teşebbüsü de bir yerde, küçük burjuva sınıf atlama hırsıyla hayatına müdahale edip, onu sevmediği bir hayata iten annesine tepki gibidir. Romanın sonunda, Kurban Emine'yi ziyarete gelip onu hayata döndürdükten, travmasını geride bırakmasına ön ayak olduktan sonra, gece yarısı gelen bir telgrafla Seçil'in üçüncü intihar teşebbüsünde başarılı olduğunu öğreniriz. Emine için çok ağır bir haberdir bu. Bu ağırlığın altında bir süre ezildikten sonra, telgrafa bakarak Seçil'e hitap edecektir:

> — Cenazene gelmeyeceğim Seçil, dedi. Yarın Kurban'a gideceğim. Yolcu etmeliyim onu. Seni meğer pek çok severmişim. Haydar'ın mektubunu da bitireceğim ya hemen bugünlerde değil. Nüveyre öğretmeni, annemizi bu ara göremem. Kuşkusuz üzülüyordur, hem de çok üzülüyordur. Yerini bulmayan o üzüntüler, paralanmalar yok mu beni tiksindiriyor. Bir güzel, bir iyiydin ki Seçil! Yalnız güçlü değildin. İnan buydu yolunu yordamını sana yitirten. (516)

Emine'nin çok sevdiği ve durumuna çok üzüldüğü ablasına bu doğrultuda vedaı, aynı zamanda ailesiyle ilgili dosyayı kapatması, daha önce "kutsal aile" diyerek eleştirdiği ve kan bağı nedeniyle mahkûm olduğu bir zorunluluğu rettir. Bütün roman bize Emine'nin seçilmiş ailesini; varkalmak için mücadele eden halk, yoldaşları ve sevgilisi Haydar ile onun ağabeyi Kurban olarak sunmuş olur. Bu anlamda *Kırk Yedi'liler* en temelde bir aile kurumu eleştirisi, hatta ithamnamesidir. Ancak romanın sonunda, ablasına vedaından sonra, Seçil'in cenazesini tahayyül ederken, bir ikiyüzlülükler ve çarpıklıklar kakofonisi ile karşılaşırız. Burada hem bildiğimiz sesleri duyarız hem de tuhaf bir biçimde işkenceyle bu ikiyüzlü birey seslerinin karışmasına tanık oluruz. Biraz uzun bir alıntı olacak

ama anlatının kapanışını hazırlaması açısından önemli olduğu için görmemiz gerekiyor:

> Kimler kimler olmayacaktı ki orada. *Cenaze kalabalığının önünde duranlardan ağır davranışlarla bakınan sivil iki kişiden biri ardında bekleyen resmî giyimlilere buyuracaktı*: "Suçlunun gözlerini bağlayın. Dört ayak eğimine getirip yürütün. Kişiliği bölünsün." "Soyun çabuk. Diretiyor mu? Davranın. Elektrotları sıkılayın. Voltajı yükseltin. Daha.. daha.. daha yükseltin. Beyni bölünsün." "Bize karşı çıkmanın ne olduğunu öğretmeliyiz. Dışkılarına sürünsün varsın. Yaptıklarını bunların ağızlarına doldurmalı." "Orospu çocukları. Kancıklar, itler." "Sürüyün köpeği." "Sizi hep bir yerlere mi sürmeliyim ben. Büyükleriniz olarak yüzlerce yıl denenmiş sağlam mutluluk yollarını salık veririz." "Seçil'den neyi sakındık. Eksiksiz bir hayat sundu kocası ona. Sıkıldığını belli etmedi bizlere. Etseydi hemen çaresine felan bakardık." "Seçil değil sıkılmak son günlerde gülümsemeyle bile yetinemez olmuştu. Dinmez kahkahalar içindeydi." "Öyle güzeldi ki." "N'olacak kara toprak neleri almıyor." "Karımın intiharını saklamalıyız. Bu intiharı kocası olarak fevkâlade bir elemle karşılıyorum. Kendisini öldüren bir anne, üstelik bunu elle tutulur nedenlerden ötürü yapmadıysa bir ruh hastasıdır. Oğullarımızın ilerde kompleksli insanlar olmamaları için bu olayı saklamalıyız. Çünkü hayat devam ediyor. Ben yarım bir adam olarak da çocuklarımız için yaşamak zorundayım. Beni kimse suçlayamaz. Koca olarak karımı pek çok sevdim." "Beni sevmiyorsun. Oysa çaresiz anlarımda sen, Erzurum, karlar, Ertegün..."
> "Kahrolsun emperyalizm", *"Seçil beni düşünmesin. Olmazsa karımı getirtirim, sinemaya şuraya buraya giderim onunla"*, "Görmeden olmuyor, kor düşüyor insanın içine", "Konuşmadı efendim." "Hay hay deneriz", *"Artık konuşsanız iyi olur."* (519-520. Vurgu bana ait.)

Burada bir potpuri mantığıyla art arda gelen sözceler, önceki sayfalarda Emine'nin hatırladığı anılarda geçen cümleler. İlk baştaki işkence sözlerini önce işkencecilerin başı, sonra sıradan işkenceciler söylüyor. "Sizi hep bir yerlere mi sürmeliyim ben" cümlesinden itibaren Nüveyre'yi duyuyor ve "karımın intiharı"ndan itibaren Seçil'in avukat kocasına geçiyoruz. Sonra Seçil Emine'ye "beni sevmiyorsun" diyor. Sonra slogan ve sonra çocuklukta Emine Seçil'in veda mektubunu götürdüğünde Ertegün'ün sözleri. En sonda amirine rapor veren işkenceciyi ve amirin dönüp Emine'ye söylediğini...

Bunların ardından romanın son sayfasına ilerlerken Emine bir şey fark edecek: "Emine aylar sonra bu gece, o duygusuz yüzü tanımaya çözmeye yaklaşıyor gibi. Güzel ağzı ağır çizgilenmelerle aşağıya doğ-

ru çekilmeye yüz tutmuş kırkını aşkın bir adam bu" (520). Adam işkence odasından çıkarken işkence görenin adını soruyor. Daha modern bir isim olan göbek ismi Semra'yı söylüyorlar ona. Kim olduğunu anlamıyor. Çıkıyor. Bu yeşil gözlü, yakışıklı işkence amiri Ertegün'ün ta kendisidir.[7] Tüm bu romana, bu romandaki hatırlama sürecinin yaşandığı travma sonrası stres bozukluğuna yol açan şey Emine'nin işkencecisinin, sevgili ablası Seçil'in birlikte olamadığı için hayatının anlamını kaybettiği biricik sevgilisi Ertegün olmasıdır. Ve Emine ilk sayfadan beri işkence görmenin, canının yakılmış olmasının değil, ablasının aşkının işkenceci oluşunun travmasını yaşamaktadır. Önce bir çocuk, sonra bir genç yetişkin olarak yanında olamadığı, çare sunamadığı ablası hayattayken, o büyük aşkın bir işkence bataklığının yürütücüsü olduğunu bırakın birine söylemek, kabullenmek bile çok ağır bir şeydir. Emine o işlemeyen kutsal aileden hiç değilse bir şeyi koruyabilmek için ağza alınamaz bu bilgiyi kendi bilincinden bile saklamaya çalışır. Ta ki ablanın intiharına kadar. Seçil öldükten sonra Ertegün artık sadece düzenin pis bir aleti, alkolik bir işkence otomatıdır. Artık adını anmaya bile gerek yoktur. Bu noktaya ulaşıldığında hatırlama süreci ve hatırlamanın nedenini oluşturan hesaplaşma tamamlanmış olur. Artık Emine yeni bir güne ve hayata uyanmak üzere uykuya varabilir.

İŞKENCECİNİN SORUSUNA CEVAP OLARAK YENİDEN KURULAN DÜNYA

Yukarıda tartıştığım retorik anlatı kuramına göre anlatı amaç içeren bir iletişim edimi ise, *Kırk Yedi'liler*'in asıl gizemi bu kadar uzun görünmez kılmasının nedeni nedir? Yani buraya kadar yaptığım romana dönük okumayı tek cümle olarak ifade edecek olsam tuhaf bir durumla karşılaşmaz mıyız? "*Kırk Yedi'liler*, ablasının kavuşamadığı için hayatının dengesini yitirdiği adamı işkence tezgâhı başında gördüğü gerçeğini kabullenme mücadelesi içerisinde tüm geçmişiyle hesaplaşmaya giren Emine'nin hikâyesidir." Bu cümle bir karikatür tabii. Çünkü romanın anlamına, 500 küsur sayfa-

7 Bunu saptayan ilk kaynak olarak bkz. Ural, 2019: 189.

lık bu dolayımlılık da dahil. Aksi takdirde, *Savaş ve Barış*'ı hızlı okuma yöntemiyle okuyan adama romanın anlamı sorulduğunda "olay Rusya'da geçiyor" demesine gülmez, söylediğini doğru kabul ederdik. Emine'nin buraya gelmesi, bundan sonraki hayatına geçebilmek için bu hesaplaşmayı yaşaması ve işkencecisini olduğu gibi, yani bir zamanlar çok güzel bir kadının âşık olup hayatının dengesini yitirmesine neden olan adam olarak değil, mutlu olma şansı elinden alındığı için kötüleşmeyi, varoluşun en aşağılık kademesinde durmayı seçen bir yıkım maşası olarak görebilmesi gerekecektir.

O zaman, bu kapanış bizi öykü, olay örgüsü ve söylemin sonuna ulaştırıyor ama neden ve amaç nedir sorularına henüz yanıt veremiyor. James Phelan, retorik anlatı kuramının hem anlatılanın hem de anlatışın etiğini dikkate aldığını söylüyordu. *Kırk Yedi'liler*'in hem karakterler arası etkileşiminde hem de teknik kullanımında etik dışı hiçbir nokta yok. Her şey gereken özen gösterilerek ortaya çıkıyor. Bu durumda kanlı canlı yazar ile kanlı canlı okurların ilişkisine yönelmek gerekecek. Kanlı canlı yazar, bu romanda inşa ettiği ima edilen yazar ve anlatıcı seçimleri üzerinden okur konumlarını oluşturup kanlı canlı okurlara ulaştığında neyi hedeflemiş oluyor? Bu roman neden var?

Bu sorunun cevabı yukarıda alıntıladığım Çalışkan ve Günay-Erkol'un makalelerinde andıkları "devrimcinin bedeninin, benliğinin, kimliğinin yükünü omuzlayan yeni bir siyasal bilinç" ifadesiyle bağlantılı. Yazıldığı dönem ve anlatı şimdisini belirleyen 12 Mart sonrası olma durumu, *Kırk Yedi'liler*'i kaçınılmaz olarak işkence olgusuna bağlıyor. Pek çok 12 Mart romanında olduğu gibi, ama aynı zamanda kendine özgü bir biçimde *Kırk Yedi'liler* de bir işkence anlatısıdır. Ancak darbe romanlarına dönük eleştirel yaklaşımda düşünüldüğü üzere bir işkenceyle büyülenme ya da şematik bir işkence görerek kahramanlaşma anlatısı değildir burada söz konusu olan. Roman, bir "olarak görme" aygıtı olarak, okuruna "işkenceyi bir de benim açımdan gör" demekte, bu toplumsal ve siyasal gerçeklikle belirli bir anlamlandırma ilişkisi kurmaya çalışmaktadır.

Kırk Yedi'liler'in işkenceyi nasıl gördüğünü anlamaya yardımcı olabilecek bir kitaptan söz edeceğim: Edebiyat kuramcısı Elaine Scarry'nin özellikle savaş ve işkencenin dille ilişkisini incelediği

The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World (Acı İçindeki Gövde: Dünyanın Yapımı ve Yıkımı) kitabı. Öncelikle acı olgusundan yola çıkan Scarry, acı çekmenin ne kadar kesin ama bunu ifade etmenin, hele ki başkalarının acısını duymanın ne kadar zor olduğunu tespit eder (1985: 13). Acıyı doğrudan ve çok keskin biçimde hisseder, deneyimleriz ama ifade edebilmek için bir şeylere benzetmemiz gerekir: "Sanki bir sopayla vuruyorlarmış gibi." "Adeta belime bir bıçak saplandı." Bu temel tespitten sonra işkencenin yapısını tartışmaya girişen Scarry aslında aynı anda ortaya çıkan üç unsurdan söz eder: Önce bir insana giderek artan biçimde acı çektirilir. Sonra bu acı, sanki onu deneyimleyenin dışındaymış gibi nesneleştirilir ve dışarıdan bakana görünür kılınır. Üçüncü aşamada nesneleştirilen acı acı olarak değil, iktidar ya da güç olarak okunur. Bu üçlü prosedür işkence boyunca gövde ve sesin varlığı üzerinden işleyecektir (28). İlk aşama olan acı vermenin ayrılmaz eşlikçisi sorgu olacaktır. Sorgucu acı verirken soru da sorar. Zaten bu, sorgulamanın ve işkencenin görünürdeki dayanağıdır. İşkenceci, mahkûmundan belirli bilgileri zorla almaya çalışmaktadır. Scarry bu yorumun yanlışlığını vurgular. Burada işkencecinin sorusu sözde neden ve buna verilecek cevap da sözde ihanet olarak anlaşılır. Bu durum işkenceciyi her neden olursa olsun mantığa dayalı bir arayışın faili yaparken, mahkûmu acı çektiği için değil, soruya cevap verdiği için, vücudu acı içinde olduğu için değil, sesiyle kendini ele verdiği, kendi dünyasını kendi yıktığı için sorumlu tutar. Scarry bunun işkencenin doğasının tersyüz edilmesi anlamına geldiğini ifade eder. İşkenceci ve yol açtığı acıyı kendi gözlerimizle görsek, amaç ne olursa olsun yapılanı kabul edilmez bulacak ve işkenceciye dehşetle bakacağız. Oysa tersine işleyiş üzerinden işkencecinin ve işkencenin varlığını ne yapalım ki doğal kabul ediyor ve işkencede konuşmayı kabul edilmez görüyoruz (35).

Scarry işkencedeki işkenceci-mahkûm ilişkisinde gövde ve ses ikilisinin dört karşıtlığa yol açtığını belirtir: Acı mahkûm için mevcut, işkenceci için namevcuttur; siyasal kurmaca doğrultusunda soru işkenceci için son derece önemli ama mahkûm için önemsizdir; mahkûm için gövdesi ve çektiği acı alabildiğine mevcut, sesi, dünyası ve kişiliği namevcuttur; işkenceci için sesi, dünyası

ve kişiliği mevcut ve acı namevcuttur. Bu karşıtlıklar işkenceci ile mahkûmu arasındaki mesafeyi büyütür ve işkencecinin iktidarını vurgular. Scarry öte yandan, bunların bir yandan da birbirlerine nasıl bağlı olduklarını gösterir. İşkence sırasında soru, içeriği ne olursa olsun bir yaralama, acı verme edimidir; cevap ise, içeriği ne olursa olsun, dilin ve anlamın yok olduğu bir ses, yani çığlıktır (46). İşkenceci akla hayale sığmaz acı verme uygulamalarına girişirken, hep bir cevap istiyor gibi görünecek ama aslında mahkûmun anlamlı bir cümle kurmasını, bir dünyaya sahip olmaya devam etmesini engellemeyi hedefleyecektir.

Elaine Scarry'nin konuyu ele alışı benim buradaki aktarımımdan çok daha ayrıntılı ve girift. Ben konuyu *Kırk Yedi'liler*'e getirmek adına tartışmayı burada durduruyorum. Romandaki işkence sahnelerinde Scarry'nin sözünü ettiği işkencecileri görürüz. Çok gizli bilgileri edinmeye çalışıyor gibi görünürken, bütün dertleri önlerindeki gövdeleri iktidar alanları haline getirmektir. Acı vererek mahkûmlarının bu iktidarı kabul ettiklerini görmeye çalışırlar. Ancak *Kırk Yedi'liler*'de elde ettikleri tek şey işkence süresince dağıtılan gövdenin dilin dışına çıkan çığlıkla cevap vermesi olacaktır. İşkence bittiğinde, düzenin iktidar fantezisi talep ettiği çığlık sayesinde dünyası yıkılmış gövdelerle baş başa kalamaz. *Kırk Yedi'liler* bu fantezinin işlemeyeceğinin, işkenceyle yıkılan gövdelerin edebiyat alanında gereken cevabı vererek dünyayı yeniden kuracağının, hayatın daha anlamlı ve güçlü bir noktadan devam edeceğinin ilanıdır. *Kırk Yedi'liler* işkencenin yok etmek istediği sesin, yeniden doğumudur. Türkiye'de, geçen 50 senede işkence ve başka karanlık uygulamalarla siyasal ve adli olarak yüzleşme tam olarak gerçekleşmemiş, sorumlularla hesap kapanmamıştır. Ancak *Kırk Yedi'liler* ve onunla yoldaş diğer edebi metinler, dünyayı yıkanın gözünün içine bakarak var olmayı sürdürüyorlar. Dünya Emine'yle, kurmaca ve kurmaca dışı Emine'lerle her sayfada, her an yeniden kuruluyor, kurulmaya devam ediyor...

KAYNAKÇA

Alkan, Burcu, "*Kırk Yedi'liler*'in Coğrafyasında Kadın: Bir Değişen Türkiye Portresi," *Kadın/Woman 2000*, 13 (1), 2012, s. 49-61.
Belge, Murat, "12 Mart Romanları," *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 98-117
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
Caroll, Noël, *On Criticism*, Londra ve New York: Routledge, 2008.
Çalışkan, Uğur ve Çimen Günay-Erkol, "Bellekten Beklentiler: Eleştirinin Darbe Romanlarına Tanıklığı," *Monograf* (5), 2016, s. 10-35.
Füruzan, *47'liler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.
Füruzan, *Kırk Yedi'liler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
Genette, Gérard, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2007
Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*, çev. Jane Lewin, Ithaca-NY: Cornell University Press, 1980.
Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, çev. Jane Lewin, Ithaca-NY: Cornell University Press, 1980.
Köroğlu, Erol, "Yanlış Kızı Döven Baba Eleştirmen: Elif Şafak'ın *Aşk*'ı Eleştirilebilir Bir Metin mi?", haz. Sema Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim, *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019, s. 235-252.
Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, İstanbul: İletişim Yayınları, 9. baskı, 2003.
Phelan, James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of the Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
________, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus: The Ohio State University Press, 1996.
________, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca-NY: Cornell University Press, 2005.
________, "Rhetoric/ethics," ed. David Herman, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 203-216.
________, *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*, Columbus: The Ohio State University Press, 2017.
Rabinowitz, Peter J., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus: Ohio State University Press, 1987

Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 1985.

Ural, Tülin, "Çok Derin, Fazla Sathi: *Kırk Yedi'liler*", haz. Sema Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim. *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019, s. 186-200.

Eril Bilginin Ötesinde: *Gül Mevsimidir*'de Duygu, Duygulanım ve Direnen Kişisel Tarih

Deniz Gündoğan İbrişim[1]

Bütün duvarlar gibi iki anlamlı, ikiyüzlüydü.
Neyin içeride, neyim dışarıda olduğu, duvarın hangi yanından
baktığınıza bağlıydı.
Ursula Le Guin, *Mülksüzler*

Füruzan, benim gibi pek çok okurunun kalbini ilkin *Parasız Yatılı* kitabıyla çalmıştır muhtemelen. 1990'larda okuduğum *Parasız Yatılı*'nın ardından Füruzan arşivime elbette *Haraç*, *Gecenin Öteki Yüzü*, *Kuşatma*, *Benim Sinemalarım*, *Sevda Dolu Bir Yaz*, *Berlin'in Nar Çiçeği*, *Kırk Yedi'liler* ve *Gül Mevsimidir* gibi eserler de katıldı. Füruzan edebiyatında beni hem bir akademisyen hem de meraklı bir okur olarak en çok etkileyen izlek, yazarın da kendi deyişiyle "duygu bellekleriyle" kadınlık, erkeklik, çocukluk, yoksulluk ve yoksunluk temalarına derin bakışını ve kuşkusunu düşürmesidir. Bilhassa genç kadın karakterler çevreleri ne denli büyük bir umutsuzlukla, yoksunluk ve ataerkil kodlarla örülmüş olsa da yaşamın olumlanmasına dayanan yaratıcı bir etik yaratırlar. Ataerkil ve iktidara karşı bir karşı-iktidarın ve belki de mikro-direnişin ve dolayısıyla özgürlüğün duyguyla ilişkisini sorgulayarak bir nefes alanı açmaya çalışırlar. *Parasız Yatılı* kitabında *Nehir*'deki Yusuf Ağa'nın evindeki on üç yaşındaki genç kadın, *Haraç*'taki Servet, *Kuşatma*'nın Nazan'ı acı, nefret, korku, iğrenme, utanç ve sevgi gibi duyguların tekinsiz dolaşımı aracılığıyla kimi zaman apaçık kimi zaman örtük biçimde statükoya uyum sağlamama yollarını ararlar. Bu uyum sağlamamayı aslında tersten bir okuma olarak düşünebi-

---

1 Dr., Washington Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü / Sabancı Üniversitesi (SU Gender)

liriz. Füruzan edebiyatında alışkın olduğumuz, *Ah Güzel İstanbul* veya *Benim Sinemalarım* kitaplarında rastladığımız "kötü yol" izleği, başka deyişle kadının patriarkal sistemde baskılanması, sömürülmesi, ötekileştirilmesi ve çoğu durumda maduna dönüştürülmesi karşısında açılan başka türlü bir dile geliş vardır metinlerde. *Benim Sinemalarım* 1960'ların İstanbulu'nda yaşayan alt sınıf bir ailenin genç kızı Nesibe'yi anlatır. Nesibe için seyrettiği filmlerdeki renkli dünya başka türlü hayatları ve kaçış noktalarını mümkün kılar. "Kuşatma"daki Nazan gibi o da hayatındaki yoksunluklardan ve dar sokaklardan kaçıp kurtulmayı arzular, filmlerle dile gelmeye çalışır. Bu dile geliş sömürge ve sömürge sonrası çalışmalarının en önemli isimlerinden Gayatri Spivak'ın madun konuşabilir mi sorusunu önümüze koyar gibidir Füruzan anlatılarında. Spivak "Madun Konuşabilir mi?" adlı 1988 yılındaki meşhur çalışmasında önerdiği madun kavramını Gramsci'nin klasik kullanımından, madunun tekil şahıs değil, toplumsal bir grup olmasından alır.[2] Spivak'a göre, statüko karşısında direniş gösterebilmek veya konuşabilmek için belli bir kurumsal arka plan yahut geçerlileştirme mekanizmaları gereklidir (Spivak, 1988: 287-288). Bu mekanizmaların yokluğunda madunun sesi indirgenmiş, asimile edilmiş, yani hiç duyulmamış olarak kalır. Bu bağlamda madun, toplumsal hareketlilik yapılarına ve bilhassa yurttaşlık haklarına erişimi engellenmiş ve sesi kısılmış olan kişidir. Spivak'ın bu konuda verdiği önemli örnek kendi annesinin teyzesinin, antiemperyalist bir gruba üye olduğu için 1926'da on yedi yaşındayken kendisini astığıdır. Genç kadın başkasını öldüremediğinden kendini öldürür; ancak ölümünü tasarlamadan önce âdet görene değin dört gün bekler ki çevresindekiler onun gayri meşru bir hamilelik nedeniyle öldüğünü düşünmesinler. Spivak, madun üzerine yoğun olarak çalıştığı doksanlı yıllarda bu intiharı farklı şekillerde okumayı da önerir. İntihar özne oluş sürecine, kadının sözünü ve travmasını bedeniyle söylemesine ve dolayısıyla ses çıkarma çabasına gönderme yapar.

---

2 Antonio Gramsci, madun sözcüğünü ilk kez hegemonya kavramıyla ilintili olarak cezaevi sansürü altında yazmaya çalıştığı dönemde ortaya koyar. Gramsci'nin bu tanımı günümüzde ezilen veya öteki addedilen, toplumda birey olarak sesi duyulamayan kişileri kapsar. Spivak'ın madun kavramı Gramsci'nin önerdiği ile yakınlık kursa da madunun ilkin konuşamadığını ileri sürmesiyle farklılaşır.

Ne var ki, bu çabanın kadının sesinin duyulmasına yetmediğinin de ısrarla altını çizer Spivak. Bu noktadan hareketle Füruzan'ın metinlerine döndüğümüzde *Ah Güzel İstanbul*'daki Cevahir'in intiharını, *Benim Sinemalarım*'daki Nesibe'nin düşlerini ve kalabalıkta silikleşerek yok oluşunu edilgenliğe ve sessizliğe itilmişlikten çok, belki de ölüm itkisi aracılığıyla bir özneleşme çabası olarak görmek veya geride bırakılan ama direnen, açık bir mektup olarak okumak mümkündür.

Sessizliğe, edilgenliğe, çoğu zaman hastalıklı addedilen madunluğun kendisine karşı bir faaliyet göstererek bir şey yapılabileceğini düşünen, bunu hayalini kuran kadın karakterler ve durum metinleri yaratır Füruzan. Toplumsal gerçekçilik ile resmettiği göçmenlik, yoksulluk, yoksunluk, zenginlik ve kadınlık durumlarının ardında duygu, duygulanım ve yaşanmışlık aracılığıyla açılan bir tanıklığı buluruz. Bu tanıklıkların kadınlık, yaşlılık ve hastalık bağlamında en yoğun örneklerden birini yazarın 1970'li yıllarda yazdığı yaşlı ve zengin bir kadının odasında geçirdiği bir pazar gününü anlattığı *Gül Mevsimidir* adlı uzun hikâyede yakalarız. Hikâye, yetmişlerini devirmiş ana karakter Mesaadet Hanım'ın[3] hatırlamaları, özlemleri, ruhsal hesaplaşmaları üzerine kuruludur ve çoğu yerde bilinç akışı tekniğiyle okura aktarılır. Hikâyede zengin bir muhitte bir apartman katında eşyaları ve hatıralarıyla dolu bir odada Mesaadet Hanım'ın belleğinden süzülenleri, konak yaşamının geride kalışını, arka planda İzmir'in Yunanlılar tarafından işgalini okuruz. Aynı zamanda *Gül Mevsimidir* erken cumhuriyet döneminden 1970'ler Türkiyesi'ne değin uzanan bir yelpazede zenginliğin, değişimin sosyo-kültürel ve sosyo-politik izdüşümüne ve inşasına yer verir.

Hikâyede burjuva bir ailede Dürrüzadelerin biricik kızı olarak yetişen Mesaadet Hanım İzmir'de konakta büyür, ailesinin istemediği ve ötekileştirdiği alt sınıftan Rüştü Şahin'e âşık olur ve âşık olduğu adamı Milli Mücadele'de kaybeder. Rüştü Şahin'in kaybıyla oldukça sarsılan Mesaadet Hanım hayatı boyunca bir başkasına âşık ol(a)maz. Sermet Vasıf adlı zengin bir adamla evlenip ondan çocukları olsa da yaşadığı müddetçe Rüştü Şahin'i unutamaz, ya-

3 Mesaadet sözcüğü Arapça kökenlidir; uğurlu, mübarek, mutlu olmaktan türer ve bahtiyarlık, kutluluk, saadet anlamına gelir.

şamını hüzün ve melankoliye teyelleyerek İzmir günlerini sevdiği adamın deyimiyle "Gül Mevsimi" olarak niteler. Özellikle, kapalı mekânda, bir odada kadınlık, yaşlılık ve yalnızlık deneyimlerini gül mevsimiyle ölçer. Tam da bu nedenle *Gül Mevsimidir* kapalı bir mekânda bedenler, nesneler, eşyalar ve hayaletler arası yoğun bir anlam yaratma aracı olarak yerleşir okurun dünyasına. Bu yazının epigrafının da söylediği gibi *Gül Mevsimidir*'de duvarların tek bir anlamı yoktur. Odanın neyi içine aldığı neyi dışarıda bıraktığı salt rasyonel eril bakışın ve hegemonik söylemin ötesine geçerek iki anlamlı ve ikiyüzlüdür.

Füruzan, savaş, aşk, bellek, hatırlalar çerçevesinde kadının dile gelişi veya dile düşüşünde okuru gezdirirken, Mesaadet Hanım'ın "yaşlı ve hasta" bir kadın olarak neyi unutup neyi anımsamak istediğini kimi zaman bilinçli kimi zaman dağınık bir akışla seçtirir ona. Bu seçim Mesaadet Hanım'ı geçmişin koyu hayaletlerine doğru çekerken bir çeşit firarilik durumunu da ifade eder; mekânı ve içine aldığı her şeyi hem şimdiye hem de geleceğe doğru açarak genişletir. Hatıralarıyla dolu odada kendini kırılgan, güçsüz ve yaşlı hisseden, kendi ölümüne eşyasının animist gücüyle direnen karakter, yılgınlığına karşın "oysa yaşayacağım. Bu evin oğlummuş, torunummuş, gelinimmiş diye bana yakın sayılanlarını üzmek bunaltmak için yaşayacağım" (Füruzan, 2007: 48) diye mırıldanır. Odasındaki her eşya ve hatıranın teker teker maddi varlığının ötesinde ruha ve canlılığa sahip olduğunun ayrımına varmamızı ister gibidir yaşlı kadın. Dahası Mesaadet Hanım ağzından dökülenlerin tam olarak yakalayamadığı bir şeyi düşünmenin bir yolu olan duygulanım ile yaşlılığına meydan okumaya çalışır.

Başka deyişle, odasındaki nesneler, eşyalar ve mekânın ta kendisi aracılığıyla sözcüklerden, görünenden, elle tutulabilirlikten, rasyonel anlamlanmadan daima hep daha fazla bir yerde, duygular ve duygulanımın alanında konuşlanarak geçmişi yeniden hatırlayıp kurgular Mesaadet Hanım. Bu yanıyla *Gül Mevsimidir* duyguların bilmenin ve bilgi üretmenin hem biçimi hem de nesnesi olduğunun altını çizer. Bu yazı feminist teorinin epistemolojik ve metodolojik katkıları aracılığıyla *Gül Mevsimidir*'i duygu ve duygulanım kuramlarından geçerek okumayı amaçlıyor. Bilhassa ana karakterin dünyasını oluşturan odasını çıkış noktası alarak duygu ve duygulanımın karakter için-

de üretilen bir şey olmadığına odaklanıyor. Bu bağlamda Mesaadet Hanım'ın çevrelendiği kültürel ekolojide, yani odasında, işaretlerin, bedenlerin, nesnelerin, eşyaların ve imgelerin failliğini, duygu ve duyumsallıkla etkileşimini ve en çok da özneyi şekillendirme gücünü tartışmaya açıyor. Bu yazı duygu kavramının *Gül Mevsimidir*'de en başından itibaren ilişkisel ve politik yönelimli olduğunu iddia ediyor. Zira hikâyedeki özne veya salt merkezi role sahip olan insan bedeni, kendiliğinden var olan ve tam da bu yüzden kuvvetsiz, edilgen ve değişmez addedilen bir görünüş değildir. Aksine Mesaadet Hanım görünüşünü kendi çevresi ile girdiği duyumsal ve yer yer de animist etkileşimlerden alan direnen bir özne olarak karşımıza çıkar.

Böylesi bir iddianın hikâyedeki hatırlama eylemini, hafızaya ve geçmişe dair önemli soruları yeniden şekillendirip kavramsallaştırdığını söylemek mümkündür. Bu iddia duygunun ilişkiselliği, politik eğilimi ve elbette etiği üzerine bizi düşündürterek Füruzan edebiyatında kişisel ve kamusal dolaşıklıkta açılan özgürleştirici bir tahayyül önerir. Bu çerçevede bu yazıda ilkin duygudan ve duygulanımdan ne kastettiğimizden, feminist araştırma ve çalışmalardan doğup serpilen duygulanım kuramlarından kısaca bahsedeceğim. Ardından *Gül Mevsimidir*'deki duygulanım tezahürlerine ve imkânlarına değineceğim. Hikâyede rastladığımız aynalar, şapkalar gibi kimi eşyalar ve nesneler bu çerçevede tartışacaklarımdan. Geleneksel bilginin alanına giremeyen ve esasen eril tahakküm içinde yaşamın doğrudan politik değer taşıyan bir kapsamı olduğunu gösteren duygu ve duygulanım, *Gül Mevsimidir*'de eşyalar, nesneler ve karakterin yarattığı yoğun birliktelik aracılığıyla okura ulaşır.

DUYGU, DUYGULANIM VE BEDEN

Duyguyu geleneksel anlamıyla tanımlarsak eğer, ilkin kişiye özgü ve kişisel alanla sınırlandırılmış bir kavram olarak önümüze düştüğünü görürüz. Aydınlanmacı felsefenin öncelediği Descartes'ın tözsel akıl nosyonu, aklın düzeninin bütün unsurlarıyla iyi olduğu düşüncesini öncelerken duygu ve hissetmeyi ikincil konuma itelemiştir; zira Aydınlanma'nın ana niteliği aklın otonomisidir. Ancak Kanadalı filozof ve *Duygu Politikası*'nın yazarı Brian Massumi duygu kavra-

mını Spinoza'daki anlamıyla kullanırken bu kavramın "düşünmeye hissetmeyi, hissetmeye düşünmeyi katan bir şey olarak anlaşılması" gerektiğinin altını çizer. (Massumi, 2019: 104) Spinoza'nın tanımına göre duygu, birbirlerine daima eşlik eden ve birbirini tamamlayan "etkileme ve etkilenme kapasitesi"dir. Duygu esasen başkalarına ve başka durumlara veya olaylara bağlanma, onlarla etkileşim geliştirme biçimleriyle ilgilidir. Burada Spinoza'nın duyguyu bir etkileme ve etkilenme kapasitesi olarak tanımlaması mühimdir çünkü tam da bu etkileme ve etkilenme kapasitesi duyguyu ilişkisel ve toplumsal bir kavram olarak görmeyi önerir. Buradan hareketle duyguyu gözeterek düşünmemizi, duygunun bir düşünce biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Massumi duyguyla birlikte düşünme konusunda şöyle der: "İlişkisel alana içerimlenmiş olmamızı ve orada bulabileceğimiz potansiyeli dikkate alarak düşünmektir" (Massumi, 2019: 161). Massumi'nin ilişkisel alanını düşündüğümüzde duygunun salt bireysellik veya yalnızlık durumuyla ilgili olmadığını, aksine kolektif bilgiden devşirildiğini fark ederiz. Duyguyu salt bireye ait ve mahrem bir şey olarak görmekten çok, etkin, dönüştürücü ve kolektif bir şey olarak düşünmek, Massumi'nin ileri sürdüğü şu noktayı daha görünür kılar: "Duygunun içinde olan biziz, duygu bizim içimizde değil. Duygu, insanca yaşamlarımızın öznel bir içeriği değil" (2019: 136). Başka deyişle, soyutlanmış ya da yalıtılmış bir yaşamdan söz etmemiz mümkün değildir artık. Birbirimizden daima etkilenerek ve birbirimizi etkileyerek yaşam sürdürdüğümüzden bedenimiz ve konumsallığımız diğer bedenlerle ve konumsallıklarla duygulanıma ve dönüşüme açıktır.

Duygulanım duyguyu da içine alan ele avuca gelmeyen bir alana işaret eder. Öncelikli olarak insan dürtülerinin doyuma ulaşmasında yardımcı rol oynayan durumlara karşılık gelir. Örneğin üzüntü hissiyle gelen iştahın kapanması, mutluluk hissiyle iştahın artması veya heyecan ile acıkma hissini artırması gibi dürtü ve durumlara işaret eder duygulanım. Massumi'ye göre duygulanım, bedenin bir deneyim halinden bir başkasına geçerken yaşadığı yoğunluktur. Bu geçiş sırasında bedensel kapasiteler oldukça akışkandır ve bedenler arası ilişkilerde mutlaka bir sızma, artma ve eksilme söz konusudur. Burada bir imgenin veya nesnenin kişi üzerindeki etkisi bu imge veya nesnenin içeriğinin doğrudan bir sonucu değildir. Aksine

bedenler arası dolaşımda imkânlar, geçişler ve sınırların yoğunluğudur duygulanım dediğimiz.

Feminist kuramın ışığında duygular nedir ile birlikte duygular ne yapar sorusunu ortaya koyan eleştirmen ve kuramcı Sara Ahmed, duygulanımın bedenler ve imgeler arasında nasıl çalıştığına örnek olarak Marx'ın artık-değer (surplus-value) ve Freud'un bilinçdışı kavramlarına başvurur. Ahmed'e göre duygulanım bu iki kavramla sıkı sıkıya konuşur. Artık-değer Marx'ın "Para-Meta-Para" formülünde ileri sürdüğü gibi mutlaka bir dolaşımın sonucu ortaya çıkar. Para dolaşıma girdiğinde sadece nicelik olarak artmaz, artık-değer ortaya koymasıyla da çoğalır. Artık-değer ise değerin üretim aşamasında para, meta, sermaye gibi farklı unsurların birbirlerine dolaşıklığı, birbirlerine dönüşmeleri ve daimi devingenlikleri aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla Ahmed'in devingenlik vurgusu duygulanımın işleyişini de etkiler. Ahmed'e göre duygulanımın işleyişindeki göstergeler ve bedenler de tıpkı meta gibi devingenlikleri nedeniyle ortaya çıkar (Ahmed, 2004: 11). Böylelikle, duygulanımın asıl ortaya çıkışı, meta ve göstergelerin daimi hareketi ve dolaşımı sonuncunda gerçekleşir. Nesnelerin dolaşımı arttıkça, işaretlerin duygulanımsal değerleri de çatallaşır ve çoğalır. Hatta söz konusu dönüşüm ve devingenlik sonucunda nesnelerin daha önce hiç meydana getirmediği durumlar, duygular ortaya çıkar. Ahmed'in bu önerisi toplumsal, kültürel ve politik süreçlerin salt söylem aracılığıyla oluşmadığını, esasen duyumsalın dili yarattığına işaret eder. Bu yanıyla dili, duyumlar ve duyumsayan bedenler arasındaki ilişki ve hareketi merkezine alan bir ifade biçimi olarak düşünebiliriz. Ancak bu ifade biçimi hem görünür hem de görünmezdir. Çoğu zaman benliğin bütününe ait olmalarına karşın eksiklikleri bireyde bütünüyle belli olmayabilir.

Ahmed duygulanımın hem nasıl işlediğini hem de onun nasıl görünmez olduğunu göstermek için Freud'un bilinçdışı kavramından oldukça beslenir. Çevremizdekileri algılama, onlara anlam verme sürecinde dışardan gelen her uyarının zihnimizde işlenmesi için kimi bilgilerin bilinç harici yerde muhafıza edildiğinden yola çıkar Ahmed. Burada bilinçdışında tetiklenen durumlar algı sürecimizin bir parçası haline gelerek görünmez biçimde bedenlerimizde ele avuca gelmeyen bir yoğunluk yaratır. (Ahmed, 2004: 44-46).

Aslında gerek Marx'ın artık-değerine, gerekse Freud'un bilinçdışıyla konuşan duygulanımda Ahmed'in vurguladığı esas nokta duygulanımın ne olduğundan çok, onun ortaya çıkış biçimidir. Duygulanımın ortaya çıkış biçiminde ve sürekliliğinde burada özellikle vurgulanması gereken nokta duygulanımın şimdi ve burada yoğunlaşmasıdır. Bu yoğunlaşmayı ise salt bedenin veya nesnenin sınırları içinde muhafız ve kontrol etmek çoğu zaman mümkün değildir. Dolayısıyla duygu ve duygulanımı anlamamız için tüm bedenler, nesneler ve dış dünya arasında açılan ucu açık ilişkilere, karşılaşmalara ve karşılaştırmalara yakından bakmamız gerekir.

Konuyu çok dağıtmadan ve Füruzan edebiyatından uzaklaşmadan tam da bu noktadan *Gül Mevsimidir* ve Mesaadet Hanım'a dönmek bu yazının amacı ve gelişimi için bereketlidir. *Gül Mevsimidir*'de duygulanım, karakterin belleğinden süzülenlere, eşyalara ve nesnelere değenler aracılığıyla ortaya çıkan somut, sayılabilir veya görünür bir şey değildir. Tam aksine, doğrusal veya çizgisel söyleme ve resmi tarihe direnen amorf ve muğlak bir dolaşım hali olarak tahayyül edildiğini söyleyebiliriz. Dahası, Mesaadet Hanım'ın burjuva yaşantısına kendini adamış hali bize Walter Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine Tezler* (1940) adlı eserindeki modern insanın ilerlemeci tarih anlayış eleştirisini andırır gibidir. Mesaadet Hanım resmi tarihin çizgisel, buna bağlı olarak bütünsel olan tavrını kesintiye uğratmak amacıyla tıpkı Benjamin'in tarihteki yıkıntılardan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddecisi gibi davranır; tüketilmiş, bir kenara atılmış nesneleri, kültürel artıkları, tarihin döküntülerini toplar. Hem kendi kişisel hem de Türkiye'nin kuruluş tarihi imgesini nesnelerde, artıklarda ve yarattıkları duygular ve yoğun duyumsallıkta arar. Mesaadet Hanım için kurtarılacak olan geçmiş değil şimdiki hastalık ve ölüm zamanıdır; duyumsallıkla gelen devrimin zamanıdır.

ŞAPKALARIN HİSSET DEDİĞİ: KAMUSAL ERİL ANLAMI KAYDIRMAK

Gül Mevsimidir'de Mesaadet Hanım kendi dramını ilkin kendi dilinden, ilk ağızdan anlatır. İkinci bölümde yaşlı kadının eylemleri ve evindeki hizmetçiye bakışı gözlemci bakış açısıyla yansıtılır okura.

Özellikle italik harflerle yazılmış bu kısımda ironik bir üslupla okurla metin arasındaki anlatısal mesafe korunur. Bu iki anlatısal düzlemde başrolde hatıralar ve eşyalar vardır. Karakterin odası tıka basa nesnelerle doludur. Saçaklı ipek örtüyle hafif örtülmüş piyano, yine ipek örtüyle üstü kapatılmış porselen oturak, bir sürü şapka kutuları, çeşmibülbüller, akik taşlı kadife kutular, şarap rengi kadife kaplı koltuklar, çeşit çeşit kapı kulpları, gümüş kadın el biçimli oymalı ayaklı gardırop ve başka çeşit gardıroplar, ipek perdeler, incili tafta yorganlar, ceviz oymalı karyola, sandık lekeli saten eldivenler, abajurlar gibi eşyalar Mesaadet Hanım'ın hem kişisel hafızasını hem de Cumhuriyet'e geçişle birlikte Türkiye'nin kültürel hafızasını oluşturur. Sıkışık ve boğucu odadaki eşyaların duyumsallığı ve birazdan tartışacağım failliği kadının tarihi ve ülke tarihi açısından önemlidir. Hikâyenin hemen başında Mesaadet Hanım İzmir'de nasıl soylu bir aileden geldiğini anlatır ve ardından bu aile anlatısını çok sevdiği ve gençliğinde kullandığı bir şapkaya bağlar: "Seçkin hanımefendiler İstanbul'da Marsel'den, Çiçek Pazarı'ndaki Madam Nina'dan getiriyorlardı şapkalarını. Bana kloş biçilmiş, brik rengi bir fötrü uygun bulmuştu annem. Henüz genç kızdım ve Sermet Vasıf Bey'le söz kesmişlerdi o gün, yüreğim kan ağlayarak" (Füruzan, 2007: 7). Yaşlı kadın şapkaları hatırladıkça üzüntü, mutsuzluk gibi duygular bedenin bir deneyim halinden bir başkasına geçerken yaşadığı yoğunluğa ve bu geçiş sırasında Mesaadet Hanım'ın bedensel kapasitelerde oluşan artma veya eksilmelere gönderme yapar. Şapkanın[4] tekilliği aracılığıyla hem özneye hem mekâna yayılan üzüntü, keder ve efkâr odada orada ve burada kümelenip bir yoğunluk olarak asılı kalır. Böylelikle odanın zamansallığını hem genişletir hem de askıya alır. Burada şapka hatırlar, hatırlatır ve iradesi olan bir madde özelliğinde kamusal ve kişisel tarihin sesi olur. Şapkanın iradesine gönderme en çok babanın şapkalarının hatırlanması ile ortaya çıkar. Mesaadet Hanım şimdiki zamanda babanın yasasını şapkalar ve uyandırdığı duygularla anımsar: "Borsalino şapkalar almıştı annem ona da, şapka devrimi olunca. Ama bunları çoğunlukla elinde tutar,

---

4 Füruzan'da özellikle eşyalar ile mekânların rolünü ve biyografide eşyaların yerini inceleyen Nihan Bozok'un "Füruzan'ın Gül Mevsimidir Hikâyesinde Eşyalara ve Mekânlara Yazılan Toplumsal ve Duygusal Yaşantılar" adlı makalesine bakılabilir.

giymezdi. Portmantoda asılı bıraktıklarına elimi değdirdiğimde canlı sıcak bir hayvanı okşuyor duygusuna kapılırdım. Gizli gizli dokunurdum şapkalarına babamın [...] Bilmem işte babam şapkasını elinde taşır kafasına koymazdı. Badem bıyıklı biraz da taşra tavırlıydı" (Füruzan, 2007: 7-10). Mesaadet Hanım babasını şapka dünyasında hatırlar. Burada şapkalar aracılığıyla Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte yönetici sınıfın belkemiğini oluşturan büyük toprak sahiplerinin gücünü yitirmesi ve yaşadığı dönüşüm, "yeni bir devletin yeni âdetlere, yeni mallara ihtiyacı" (Füruzan, 2007: 9) olduğunun da altı önemle çizilir. Mesaadet Hanım'ın babası bu yeni devletin getirdiklerine uyum sağlamak ve statüsünü daha da yükseltmek için hemen İstanbul'da ve İzmir'de iki dükkân açarak ticarete başlar. Şapkayı bu yeni devletin ve yeni kılık kıyafetin ve esasen Batılılaşmanın resmi bir sembolü olarak kucaklar.

Mesaadet Hanım babasını şapkaların hatıralarıyla anımsamaya devam eder. Bu anımsayış geçmiş, şimdi ve gelecek olarak tasavvur ettiklerimizin bir dolaşıklık biçimi oluşturmasından geçer. Şapka geçmişe aittir ama şimdiki zamanda, yaşlı kadının odasında, bir hayvanın sıcaklığında dile gelir. Aynı zamanda şapka ölüme eşyalar ile direnilmesi, ölümü savuşturmak bağlamında geleceğe aittir. Şapkanın hatırlanmasında bir hayvan sıcaklığı ve başka bir varlığa göçmek burada bahsi geçen babanın mutlak eril yasasının zeminini kaydırır niteliktedir. Babanın şapkasının canlı sıcak bir hayvan dokunuşu ve okşamasında asılı kalması boğucu odada düz çizgisel zamanı kırarak hissetme ve duyumla açılan başka bir tarih, duygu ve duyumsallıkta örülen gayri resmi tarih anlatımı ortaya koyar. Mesaadet Hanım'ın hatırlaması neredeyse artık bir değer oluşturarak şapkanın kamusal, toplumsal ve ekonomik anlamlarına başka bir derinlik katar. Özneyi öncelikli olarak konuşan ve akıl yürüten olarak değil, duyumsayan bir varlık gibi ele aldığımızda hem karakteri hem de babanın şapkasının önerdiği biricik duyguları ve aralarındaki çoğu zaman ele avuca gelmeyen yoğunluğu anlayabiliriz. Bu yoğunluk Mesaadet Hanım'ın tıklım tıkış odasını veya mekânı gözenekli hale getirerek odaya, ölüme, babanın yasasına direnen kişisel bir tarih önerir.

Mesaadet Hanım'ın kişisel tarihinde, şapka bir eşya olarak kamusal eril anlamının ve işlevinin dışında var olur. Yaşlı kadının

duygu ve duygulanım dünyasında hem kendisini hem de odayı yeni bir farklılığa, sınıra ve karşılaşmaya açar:

> Ortalıktan çekilme yılımın bir Salı günüydü. İndirttiğim şapka kutularımın birinde, şapkalarımdan tülden yapılma inci çiçekleriyle işlenmiş olanını elime geçirmiş bakıyordum. Dik duruşunu sağlamak için şapkanın altından şişkinlik verecek gibi yerleştirilen ipek kâğıtların arasından sararmış, adi türden bir kâğıt topağı düşmüştü. İlkin ilgimi çekmeyen bu kâğıdı alıp açınca eski Türkçe yazılarla resmi bir mührün soluklaşmış morluğunu görmüştüm. Gözlüğümü taktım. Ahmet Şahin oğlu 1305 tevellüdlü mülâzım-ı evvel Rüştü Şahin Efendi... Kâğıdın büklüm yerleri yumuşamıştı. Yazılar tam değildi. Ben bir üşümeyle bu silik yerleri yaşlı, hasta gövdemin gösterebileceğini sanmadığım bir istekle okumaya, sökmeye çabalıyordum. (Füruzan, 2007, 73-74)

Ansızın tekinsizlikle eşyalar arasından fırlayan Rüştü Şahin'in sarı soluk ölüm kâğıdı yaşlı kadını kedere boğarak üşütür. Mesaadet Hanım içine rahat gömülemediği bir dünyada ancak üzüntü, keder ve olumsuz duyguların getirdiği bedensel yoğunluklar ile uzun süre baş başa kalır. Dahası bu ölüm kâğıdını bulduktan sonra her Pazar günü bir ritüeli gerçekleştirir gibi odasında sadece Rüştü Şahin'i düşünmeye başlar, aklının canlandırmadığı şeyleri elleri ve duyguları canlandırır: "Etimle yüreğimle yaklaştığım şeyi engelliyorlardı [...] Gövdemle yeniden buluyordum unuttuğum tek sevdamı, onun uyandırdığı ısıttığı gövdemle" (Füruzan, 2007: 76). Böylelikle yaşlı kadının bedeni bir arşiv niteliğinde kazı altında kalan hasret, acı, öfke, keder gibi duyguları ortaya koyar. Mesaadet Hanım'ın kendi odasına değil belki ama olumsuz duygulara rahatlıkla yerleşmesini modern yaşamın dayattığı mutluluk vaadine karşı bir tepki olarak okuyabiliriz. Sara Ahmed *Mutluluk Vaadi* adlı çalışmasında insan ve mutluluk arasındaki ilişkiyi irdelerken, mutluluğun gerçekte nasıl bir kurgu olduğunu ve bir vaat olarak insana sunulduğunu, ancak gerçekte onu mutlu etmediğini tartışır. Ahmed "mutluluk peşinde koşarken biz neye razı oluruz?" (Ahmed, 2016: 11) diye sorarken mutluluğun ne olduğundan çok, mutluluğun ve mutluluk peşinden koşmanın insan üzerindeki karmaşık etkilerini inceler; mutluluğun ölçülebilen bir kavram olarak inşa edildiğini ve bir metaya dönüştürüldüğünü vurgular. Ahmed'in esas sorusu mutluluk

peşinde koşarken hangi öznelliklerinin ve alanların yok sayılarak tamamen kapandığıdır. Başka deyişle, mutlu aile, mutlu çalışan, mutlu yurttaş anlatıları mutlak bir gülümsemeyi zorunlu kılarken kimleri ve neyi dışlar vurgusuyla hareket eder Ahmed. Kitabının özellikle "Mutlu Nesneler" adlı birinci bölümünde mutluluğun belli nesnelere bağlandığından söz eder. Bu çerçevede aile mutluluğu ve aile kurgusunda belli nesnelerin seçilmesi söz konusudur (Ahmed, 2016: 40-41). Ahmed'e göre aile kurgusunun bir mutluluk vaadi olarak bireye gerçek mutluluk getirmesi için içeride aynı biçimde ilişkilenme ve yönelim bulunması gerekir. Zira mutlu bir ailenin temelinde heteronormativite vardır. Bu normun dışında kalan ve norm dışı addedilen bireyler ötekileştirildikleri için mutsuzluğa itilirler.

Ahmed'in mutluluk vaadi ışığında Mesaadet Hanım'a baktığımızda, onu herkesin peşinden koştuğu mutlak mutluluk kavramını olumsuz duyguların içinde konuşlanarak sekteye uğrattığını düşünebiliriz. Daha da önemlisi, Mesaadet Hanım odasında yaşlanma izleriyle birlikte bedenselliğiyle geçmiş, şimdi ve geleceği eş zamanlı yaşayarak aile yaşantısının geleneksel heteronormatif yapısını da bozguna uğratır. Yaşlı ve hasta bedenin heteronormatif evlilik, mutluluk vaadi ve mutluluk zamanını yavaşlattığından, hatta askıya aldığından da bahsedebiliriz. Karakter, yaşlılığın ve hastalığına yüklü eşyaların bireyi etkileme kapasitesine kendini teslim eder ve bu teslimiyetle birlikte ölüme direnir. Bu direnme daha önce söylediğimiz gibi mekânı geçirgenleştirir. Odada zaman çizgisel veya doğrusal zamandan kurtarılarak döngüsel akmaya başlar. Böylelikle *Gül Mevsimidir* zamanı ve mekânı homojen bir biçimde ele almazken, karakterini gündelik görünümlerin, hep varmış ve var olmaya devam edecekmiş gibi sunulan sınırların ve statükonun ötesinde tahayyül eder. Benzer yaklaşımı metinde aynanın bir kudret derecesi, yani etkilenme ve etkileme kudretinin var olmasında da görürüz.

AYNALARIN GÖRÜNÜR KILDIĞI DUYUMSAL TARAFLAR

Mesaadet Hanım eşyaların kudretiyle bombardımana uğrayan bedenin ürettiği etkileşim fazlalıkları veya tepkileriyle hikâyede kurgulanır. Bu bağlamda karakterin eşyalar ve mekân üzerinde duygusal ve

fiziksel hâkimiyetinden çok, eşyaların Mesaadet Hanım üzerindeki etkisini ve yoğunlaşmasını vurgulamak yerindedir. Hatta bu yoğunlaşmayı bedenin sınırları dahilinde ifade etmek mümkün de değildir çoğu zaman. Mesaadet Hanım dış dünyanın zamanından kopup eşyaların bitimsiz şimdiki düzenlemelerine tutkuyla bağlanır:

> Bana yakınlığı, yüz yıllık değeri olan eşyamı   Bunlardaki değer, üstün seçme yeteneği, beğeni, başkalarınca yıllar yılı hatırlanmalı. "Dürrüzadeler'den Mesaadet Hanımefendi'nin açık artırmasından bu parça. Artırmanın sonunda elimde kalmayacak diye korkular geçirdim" demeliler   herkeslerin ne kadınmış diyeceği Bider Mayer'ler, Bohemyalar, öteki parçalar! İstanbul bir kez daha çalkalansın istiyorum. Bu gösteriş değildir. Mesaadet Hanımefendinin gençliğinin diriltilmesidir yeniden... Afgan astraganı kürküyle, ötelere bakan dalgalı gözleriyle   Maçka güzeli Mesaadet'in yeniden yürüyüşüdür bu salonlarda   kaşları su perileri denli yay gerginliğinde, dolgun yürek biçimi pembe ağzı nazla açılabilen Mesaadet'in gençliğinin dönüşüdür. Dürrüzadeler'in kerimesi Mesaadet Hanımefendinindir, bu değeri söze gelmez eşyalar" densin isterim. (Füruzan, 2007: 79-80)

Bu alıntının son cümlesi "değeri söze gelmez eşyalar" önemlidir çünkü odadaki nesnelerin kendi yörüngeleri, meyilleri ve eğilimleri kapsamında birer fail yahut kuvvet olarak ele alınmalarını önerdiğini söyleyebiliriz. Eşyalar, Mesaadet Hanım'ın gençliğine nefes üfleyerek normatif ve söylemsel olanın ötesine geçip hep bir fazlasına yerleşirler. Kendilerini duygulara ve duyumsala açarak canlılık mefhumunu hepimizin aşina olduğu heteronormatif düzenden ve biyolojik yaşamdan sıyırırlar ve ana karaktere yeniden nefes verirler. Eşyalardan aynaların özellikle bir başka nefesi vardır Mesaadet Hanım'ın üzerinde. Aynanın odadaki ışık yansımaları aracılığıyla Rüştü Şahin, İzmir'deki konak, kadının gençliği, gençlik elbiseleri hepsi odada aynı anda ve bir arada var olurlar. Mesaadet Hanım bu bir aradalıkla esasen mekâna kapalı varlığını çoklu ve ayrımsal olarak yeniden tecrübe eder. Eşyanın kendine ait zamanı ve iradesi aracılığıyla özneyi içkinliğin sınırlarında genişleyen bir oluş olarak da okuyabiliriz *Gül Mevsimidir*'de. Burada Deleuze felsefesine gönderme yapıp gerçekliğin her zaman çoklu olduğunu, bu nedenle gerçekliğe "bir olay", "bir kişi", "bir şey" dendiğinde onun kendisine özdeş olan içsel ayrımını göz ardı etmemiz gerek-

tiğini söylemek yerindedir. Deleuze'e göre bireyler, duygulanımları yoluyla kıyaslandıralamazlar, ancak ideler bütününün ayrı bir şekilde dramlaştırılması yoluyla birbirleriyle ilintilidirler ve tam da bu nedenle sürekli oluş-kuruluş içindedirler (2012: 35). Mesaadet Hanım da daimi bir oluş-kuruluş içindedir. Öznelliği ve heteronormatif mutluluk vaadine direnen kişisel tarihi, odadaki tüm mevcudiyetlerin, hatta Rüştü Şahin gibi hayaletlerin varlıkları, potansiyelleri ve duyumsama kapasiteleriyle birlikte şekillenir. Tam bu noktada Deleuze'ün *Diyaloglar* metninde İngiliz yazar ve şair Thomas Hardy için söylediklerini Füruzan'ın yarattığı Mesaadet Hanım için söylemek niyetindeyim. Burada Füruzan'ın karakteri tek bir kişi veya biricik bir özne değildir, yeğin duyguların koleksiyonu, değişken duygulardan oluşan bir bloktur. Mesaadet Hanım çevrelendiği eşyalarıyla, aynadan yansıyanlarla sayısız kökten ve duygudan beslenen bir yoğunluk olarak karşımıza çıkar. Bu durum Mesaadet Hanım'ın bedenine kazınan yaşlılığını, biriken tortularını ve metin içinde sürekli tekrarlanan elden ayaktan düşkün söylemini yerinden eder gibidir. Bu bağlamda Füruzan'ın karakteri değişmez olanın dışında gelişen yaratıcı ve dişil bir eyleme göz kırparak eril aklın içkin söyleminin sınırlarını zorlar.

Aynayı tekinsizlikle karşılaşma ve çarpışma mekânı olarak düşünürsek eğer, Mesaadet Hanım'ın aşina olduğu Dürrüzadeler'in kerimesi hanımefendinin "ben" imgesine dışarıdan bakma imkânı sunduğunu görürüz. Ancak tam da bu imkân aracılığıyla Mesaadet Hanım bir dış nesne gibi ayna tarafından incelenir. Bakan ve bakılanın, özne ve nesnenin, canlı ve cansızın dolaşık olduğu bir ayna zamanına göçen Mesaadet Hanım, Freud'un tekinsizlik tanımı gibi bastırılmayla yabancılaşan nesnenin geri dönüşüne tanıklık eder, yani yaşlılığına. Bu tanıklıkta odanın içine usulca sızıveren duygu ve duyumsallık ise yeni bir bilginin işaretidir:

> Sabahlığının cebinden bir sürmedanlık çıkardı... Yılların getirdiği bir ustalıkla ince süreceği çekti gözkapaklarının birleşen çizgisinden... Kendine sevgiyle baktı. Turuncularla yeşillerle yalancı bir ebemkuşağı çizen kesme aynadaki görüntüsüne tutkunlukla yaklaşıyordu. Aynayla yüzü arasında burun açıklığı kalana dek yaklaştı, gülümsedi. Boynundaki incileri boyun katlarının arasından çıkardı, ağırlıklarını tutup elinde tarttı... Yaşlılığını güzelleştirip yüreğine çarpıntılar

> salan ışık oyunlarının dolaştığı aynaların üstünde ellerini gezdirdi. Eşyalara sırayla tutunarak odayı dolaştı. Serinledi elleri. Saatin dibinde duran saten eldivenlerden birini aldı. O otuz beş yaşındayken, dudakları dolgun, çekiciyken, dirsekleri ipekler gibiyken, bu eldiveni de yavruağzı rengindeydi... Eldivenlerin birini, bakmadan, alışkın, ellerine geçirmeye kalktı. Parmak uçlarında dertop oldu kaldı eldiven. Bıkkın bıraktı kucağına. Okşar gibi gezdirmeye başladı parmaklarını dizlerinde. Odanın kimsesizliğini dönüp bir kez daha gözden geçirdi. Of Mesaadet, of dedi. Sustu. (Füruzan, 2007: 62-63)

Aynayla karşılaşma hem bilinen hem de bilinmeyendir ve tekinsiz bir açıklığa işaret eder. Mesaadet Hanım'ın aynadaki görüntüsüne tutkunlukla yaklaşması ilkin şefkat duygusunu, memnuniyeti ve sevinci gösterir. Söylemsel olanın dışında, boyun katlarıyla, ışık oyunlarıyla birlikte tezahür eden başka bir dile yaslanır karakter. Mesaadet Hanım'ın çocukları, hizmetçisi ve normun hüküm sürdüğü odanın doğrusal akan zamanını büken duygular belli bir mekânı ve özneyi döngüsellikle kaplar. Sara Ahmed'in duygulanım tanımında dile getirdiği gibi bedenin, kendine bu dışarıdan gelen etkileşim sonucunda üretip dışarı saldığı bir enerji yoğunluğunu görebiliriz Mesaadet Hanım'da. Yaşlılık bilgisini örtük biçimde duygu ve duyumsallık ile kurma niyetidir bu belki de. Bu süreçte elleri serinler. Böylesi bir yoğunlaşma hem ürperme, heyecan ve kaygıya dönüşebilirken hem de bir ferahlamayı ve sakinleşmeyi getirebilir. Ancak kısa bir müddet sonra Mesaadet Hanım'ın memnuniyeti yerini bıkkınlık, mutsuzluk gibi "çirkin duygulara" bırakır. Burada yaşlı kadının bedeninin odanın geçmiş, şimdi ve geleceği dolaşık olarak kurgulayan zamanına teslim olur. Mesaadet Hanım bu dolaşıklıktan başlayıp zamanı kendi döngüsel zamanına, içeriye, duygu ve duyumsala doğru sürükler.

Benzer bir içeriye sürükleme durumuna hikâyenin sonunda da rastlarız. Füruzan *Gül Mevsimidir*'in sonunda karakterini yine odada bırakarak bu kez yatağın yumuşaklığına, bu yumuşaklıkla birlikte gelen daimi bir sakinliğe ve uykuya yerleştirir: "Oh yatağım ne kadar yumuşak! Camlara karların vuruşu sertleşti. Neredeyse doluya dönecek kar taneleri. Yılbaşına kadar İstanbul kefenlere bürünecek" (Füruzan, 2007: 86). Yatağın yumuşaklığı ve verdiği huzur, duygulanımı hem bedensel hem de zihinsel bir etki olarak

nitelendirir. Mesaadet Hanım uykusunun daimi olacağını yatağın yumuşaklığıyla duyumsar ve kendini mutlu hisseder. Mesaadet Hanım'ın hatıralarıyla dolu odada artık sürekli kılınacak bir yumuşaklığa, kendi döngüsel zamanına, belki de Rüştü Şahin'le buluşma zamanına çekilmesi ile pencerenin ötesinde sertleşerek doluya kesen İstanbul arasında yoğun ve uzlaşılmaz bir uzaklık var gibidir. Duygulanımının elle tutulamaz veya yakalanamaz oluşu tam da burada saklıdır. Duygulanımın bir otonomisi vardır ve burada Mesaadet Hanım'ı normun, dilin, söylemin ve hastalığının ötesine taşır.

SONUÇ: *GÜL MEVSİMİDİR*'DE MİNÖR YAKINLIKLAR

Kültür içinde konuşulan tüm dil heteronormatif olarak gelişir ve kemikleşir. Bu çerçevede merkeze yerleşen heteronormatif yakınlık olay örgüsü, mekân, cinsiyetlendirilmiş karakter ve cinsiyetlendirilmiş duygular gibi anlatısal öğelerle katılaşır. *Gül Mevsimidir*'de Mesaadet Hanım'ın "seçtiği" duyumsal dil bu katılaşmayı reddeder niteliktedir. Queer kuramcı Elizabeth Povinelli, *The Empire of Love* çalışmasında, bireylerin toplumda yer edinmesini sağlayan merkez kuvvetin romantik çift ilişkisi olduğunu, yaşamaya değer bir hayat sürme ihtiyacının da nihayetinde gelip dayandığı yerin tekeşli romantik ilişki olduğunu belirtir (2006: 12-14). Mesaadet Hanım'ın bu romantik ilişkisini sevdiği adamı kaybettiği an yitirdiğini biliriz. Bu kayıpla birlikte hatırlar ve eşyalar yaşamaya değer hayatı örgütlerken farklı yakınlıklar meydana getirirler. Yazıyı sonlandırırken ben bu yakınlıkları "minör yakınlıklar" olarak okumayı öneriyorum.

Lauren Berlant minör yakınlık kavramını, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "Minör Edebiyat"[5] kavramından beslenerek geliştirir. Berlant heteronormatif ilişkiler dünyası dışında kalan yakınlıklara atıfta bulunan minör yakınlığı şöyle tarif eder: "Çift

5 Deleuze ve Guattari, "Kafka: Minör Edebiyat İçin" adlı çalışmalarında Çek asıllı Yahudi yazar olan Kafka'nın kendi yersiz yurtsuzlaşması içinde yazmaya çabaladığından yola çıkar. Kafka'nın kullandığı dilin Çekçe veya Yidiş dili olmadığından, majör bir dil Almanca olduğunu vurgulayan Deleuze ve Guattari, Kafka'nın bu yabancı dil içerisinde kendi yersiz yurtsuzlaştırıcı dilini nasıl oluşturduğunu inceler.

olmayı pas geçen yakınlıkları, çift olmaya dayanan hayat anlatısı dışında kalan ve bırakın kendine ait birkaç yasaya veya sabit kültür mekânlarına sahip olmayı, kendine ait bir olay örgüsüne bile sahip olmayan arzuları kapsar" (Berlant 1998: 285). Berlant'ın tanımından yola çıkarsak eğer, heteronormatif yakınlığın gölgesinde kalan ve kendine ait doğrusal bir olay örgüsüne sahip olmayan minör yakınlıklar, ben ve ötekiyi, özne ve nesneyi, akıl ve duyguyu, canlı ve cansızı bir arada tahayyül etmeyi imkânlı kılan ancak aynı zamanda amorf ve uçucu diyebileceğimiz türden ilişkilenme biçimlerini önerir. Berlant'a göre bu önerme sadece çekirdek aile ve çift söyleminin ötesine geçmekle kalmaz, ulusal, yerel, cinsiyetli bütün hiyerarşileri ve kategorileri kemikleştiren aidiyetleri de sorgular. Minör yakınlıklar bu bağlamda sabit olmayan ve çoğu kez ele avuca sığmayan temaslar, karşılaşmalar ve arzular alanı olarak karşımıza çıkar. *Gül Mevsimidir*'de eşyaların ve hayaletlerin kendi istekleri, karakteri şekillendirme arzuları bulunduğu bir mekânda, heteronormatif yakınlıkların erişemeyeceği türden bir içtenlik ve yakınlık vardır. Odadaki yaşam duygular aracılığıyla kendini Mesaadet Hanım'a sunar, ona dokunur, yaşam bilgisini yeniden kurar. Eşyalarla tıka basa dolu oda ise karakterin melankolisinin farklı katmanlarını, farklı duygularını ifade eden güçlü bir metafor olarak karşımıza çıkar. Mesaadet Hanım'ın odası eş zamanlı olarak hem geleceksizdir hem bereketlidir: Hem ölüme, yatağın beyaz yumuşaklığına, İstanbul'un kefen renginde donukluğuna hem de duygular aracılığıyla harekete, devinime ve canlılığa açıktır. Bu amorf ve gözenekli mekânda gelişen minör yakınlıklar, geleneksel çift yaşamını koruyan aile ve evlilik yasasına, evin evcimen söylemine ve mutluluk vaadine yaslanmadan kendi kanonunu oluşturur niteliktedir. Mesaadet Hanım'ın yaşlılığı, bıkkınlığı, hastalığı ve güçsüzlüğü esasen minör yakınlığın gücünü aldığı yerdir.

Füruzan Mesaadet Hanım'ı odaya yerleştirirken aslında "karanlığa doğru uzayıp giden bir eşya yoğunluğunda" (Füruzan, 2007: 40) kurgular karakterini. Mesaadet Hanım ise kırılgan varoluşunu ve sınırlarını önce yadırgar ama ardından kabullenmeye istekli bir ben/ego olarak içini duygu ve duyumsallığa açar. Bu yanıyla karanlık da bizim bildiğimiz anlamında karanlık değildir belki. Ölüm, ben ve öteki arasındaki katı ve değişmez sınırlarda çatlaklar

oluşturabilen, doğa/toplum, eril/dişi, akıl/beden, içerisi/dışarısı, yerli/yabancı, sağlıklı/hasta gibi ikili karşıtlıklara direnen, bireye ne ölümlülük ne de ölümsüzlük hissiyle mutlak bir bağ kurduran başka bir yoğunluğa, minör yakınlıklara gönderme yapar. *Gül Mevsimidir* eşya yoğunluğunda uzayıp giden karanlıkta, duyguyu ve duyumsalı normun içinde asimile etmeyen yeni bir dil yaratır. Kelimeler bizim buluşlarımızdır; bizim icat ettiğimiz ve dolayısıyla dünyayı anlamlandırırken dünyaya bir tür şiddet uyguladığımız eylemler topluluğudur. Duygular ise bizim tam bağrımızda köklenirken resmi tarihe ve hegemonik söyleme kuşku düşürerek farklı bir bilgi üretiminin kaynağı haline gelir. *Gül Mevsimidir*'de izini sürmeye çalıştığım bu bilgi Füruzan'ın metninde karşı özne kurgusuna veya duygular üzerinden feminist kişisel tarih yazma çabasına göz kırpar.

KAYNAKÇA

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, New York: Routledge, 2013.

________, *Duyguların Kültürel Politikası*, çev. Sultan Komut, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.

________, *Mutluluk Vaadi*, çev. Deniz Mayadağ, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

Berlant, Lauren, "Intimacy: A Special Issue", *Critical Inquiry 24*, no. 2, 1998, s. 281-288.

Bozok, Nihan, "Füruzan'ın Gül Mevsimidir Hikâyesinde Eşyalara ve Mekânlara Yazılan Toplumsal ve Duygusal Yaşantılar", *Monograf - Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S. 7, 2017, s. 69-99.

Deleuze, Gilles, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Yayınları, 2012.

________, *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Londra: University of Minnesota Press, 2012.

Füruzan, *Parasız Yatılı*, İstanbul: Can Yayınları, 1986.

________, *Kırk Yedi'liler*, İstanbul: Can Yayınları, 1990.

________, *Gül Mevsimidir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

________, *Haraç*, İstanbul: Notos Kitap, 2008.

________, *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Can Yayınları, 2015.

Massumi, Brian, *Movement, Affect, Sensation: Parables For the Virtual*, Durham-NC: Duke University Press, 2002.

Povinelli, Elizabeth, *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*, Durham-NC: Duke University Press, 2006.

Spivak, G. C., "Can the Subaltern Speak?", *In Other Worlds*, New York: Routledge, 1988.

________, "Can the Subaltern Speak?", *In Critique of Post-colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge-MA: Harvard University Press, 1999.

Sürgünün Yükü: Takma Dişler, Yakın Gözlüğü, Baston

Aslan Erdem[1]

Ölüme inanmıyoruz ki, ondan korkalım efendim.
Ama bir korktuğumuz olmalı; ihtiyarlıktan, çirkinleşmekten korkuyoruz.
Füruzan, *Parasız Yatılı*

Yaş seksen. Ne göz, ne kulak, ne diş, ne bacak, ne soluk kaldı.
Fakat her şey bir yana, insan bunların hepsinden nasıl da vazgeçebiliyor,
hayret doğrusu.
Paul Claudel, *Anılar*

Robert de Lamennais, otuz altı yaşında şu soruyu soruyordu: "Dünya üzerinde bir yaşlı nedir?" kendi cevabını hemen ekliyordu: "Hareket halinde bir gömüt. Kalabalık onu bir yana iter, birkaç kişi de mezar taşını okumak için yaklaşır" (aktaran: Beauvoir, 1970a: 304). Benzer bir vurguyu hayatının son döneminde, altmış dokuzuncu doğum günü için Lou Andreas-Salomé ile eşinin gönderdiği tebrik mektubunu cevaplarken Sigmund Freud da yapar. Freud, yaşının yarattığı benlik algısını ifade etmek için 'inorganik' sözcüğünü kullanır. "Pazar öğleden sonra ve sessizlik! Öğle yemeğinden önce, Anna'nın ve daktilonun yardımıyla, yaşımın getirdiği öngörüsüzlükten dolayı biriken tüm mektupları yanıtladım. (...) Şahsen ben artık yeterince yoğun bir keyif almıyorum. Şikâyet etmeden, bir duyarsızlık kabuğunun beni yavaşça sarıp sarmalamasına tanıklık ediyorum. Bu hem doğal bir sonuç, inorganikleşmeye başlamanın bir biçimi" (aktaran: Villa, 2018: 220). Yaşlılık mefhumunun çerçevesini belirlemeye, sınırlarını çekmeye çalışan hemen her deneme, ölüm imgeleriyle kuşatılmış gibidir. Simone de Beauvoir, (1970b) yaşlılık ile ölüm arasındaki

1 Sabancı Üniversitesi, Öğretim Görevlisi

bu yakınlığı net bir biçimde ifade eder: "[H]ayatın karşıtı, ölümden çok yaşlılık olmalıdır" (433). Füruzan'ın *Gül Mevsimidir* öyküsü, Lamennais'ın 'gömüt', Freud'un 'inorganik' ve Beauvoir'nın 'hayat karşıtı' olarak imlediği 'yaşlı' bir kadının hikâyesini anlatır. Mesaadet Hanım'ın 'bakımını kabul etmiş' hizmetçi genç kadın, odaya girdiğinde yumulmuş gözleri, bir et yığını içinde kaybolmuş boynu, aşırı zayıf, küçücük yüzü, ak tenine düşen kül rengi akçıl benekleri ile yaşlı kadını görür. Mesaadet Hanım'ın kin dolu canlı bakışları bile onun 'ölü' duruşunu engelleyemez.

Füruzan'ın eserlerindeki yaşlı kişileri (sözgelimi, "Taşralı"daki varsıl teyzeyi, "Edirne'nin Köprüleri"ndeki Hala Adile'yi, "Temizlik Kolu"ndaki nineyi, "Su Ustası Miraç"taki hanımefendiyi, *Berlin'in Nar Çiçeği*'ndeki Frau Elfriede Lemmer'i, *Kırk Yedi'liler*'deki Leylim Nine'yi) göz önünde bulundurunca tek bir yaşlılık biçiminden bahsetmenin mümkün olmadığı görülür. Çünkü yaşlılık sadece biyolojik bir süreç değildir, sosyal kaderin işlediği bir süreçtir de. Eugenio Borgna'nın da belirttiği gibi (2020) "Bizler biyoloji tarafından kapalı kılınmış ve taşlaşmış varlıklar değiliz, başkalarıyla ilişki içinde olan varoluşlarız; kişilerarası ve sosyal ilişkiler varolma biçimimizi hayatımızın her evresinde belirler" (45). Bu anlamda denilebilir ki yaşlılık söz konusu olduğunda birbirinden farklı sosyolojilerin ve psikolojilerin çerçevenin içine girdiği gözden ırak tutulmamalıdır. Ekonomi, sosyal yapı, coğrafya, kültür, zaman gibi pek çok değişken yaşlılığın nasıl alımlanacağını etkiler. Yaşlılık günlerini bir gecekonduda ya da küçük bir apartman dairesinde geçiren yoksul biriyle konakta yaşayan varsıl biri aynı yaşlılık deneyimini paylaşmamaktadır. Tıpkı, hastalığı olan ile olmayan; çocuğu olan ile olmayan; bakmak zorunda olduğu birileri olan ile olmayan gibi... Mesaadet Hanım'ın yaşlılığı da tüm varoluş biçimleri gibi biricik bir deneyimdir.

Yaşlılığın neliği ile ilgili yorumlar çoğun dışarıdan, 'henüz' yaşlı olmayanlardan gelir. Yaşlılık, hayatın ötesindedir, inkâr edilendir ta ki biri tarafından isimlendirilip tespit edilene kadar. Yaşlılık bir adlandırılmadır; kişinin kendi üstüne çökmeden önce başkalarında gözlemlediği ve dile getirdiği yaşantıdır. Denilebilir ki, 'yaşlı ben de' bir başkasıdır. Kişi yaşlılıkla bir anda karşılaşır. Yaşlılığın izlenebilir bir geçişi, bir işareti yok gibidir. Bilinçdışı zamansal olmadığı için aradan geçen yıllar boyunca her sabah aynada görülen yüz,

bir önceki gün görülenin aynısı gibidir, fark edilebilir bir değişiklik yoktur ama aradan geçen yıllar görüntünün kaynağını sürgit değiştirir. Mesaadet Hanım'ın ayna deneyimi de böyledir. Bir gün aynadaki görüntüsüne 'ilk kez' şaşarak bakar, yıllardır alışmıştır aynadaki görüntüsüne ama ihtiyarlamasındaki acıklılığı o âna kadar görmediğini fark eder. Mesaadet Hanım için de yaşlılık, daima dışarıda gördüğü, tanık olduğu bir başkalık olarak vardır. Fakat gün içinde birdenbire bastıran yoruluvermeler, anlam veremediği baş dönmeleri sıklaştıkça yaşlandığını duyar. Böylece Mesaadet Hanım için de sürgün hayatı başlar. Yaşlı insanlarla kurduğu ilişkide toplum büyük bir ikiyüzlülük gösterir.[2] "İhtiyarların ortaya koyduğu sorunlar hakkında ilkeller tarafından kabul edilen pratik çözümler çok çeşitlidir: [Yaşlı insanlar] öldürülür, ölüme terk edilir, onlara en aşağı çizgide bir hayat verilir ve rahat bir son ömür sağlanır. Ya da hatta ululanır ve nimetlere gark edilirler. Uygar denen milletlerin de aynı muameleleri uyguladığı gör[ülür]: Yalnız, öldürme yasaktır; tabiî, maskelenmemiş olmak şartıyla" (Beauvoir, 1970a: 130). Mesaadet Hanım, oğulları tarafından öldürülmez ya da bir

2 Covid-19 Pandemisi süresince 65 ve üzeri yaşlardaki insanlarla kurulan ilişki de bu bağlamda değerlendirilebilir. Pandemi ilanını takip eden günlerde önce 65 ve üzeri yaşlardaki kişiler ile kronik hastalığı olanların sonra 2000'den sonra doğanların sokağa çıkması yasaklandı. Bir gün öncesine kadar süren "aktif yaşlanma" söylemi ile tatile gitmeye, alışveriş yapmaya, daima kamusal alanda olmaya yani tüketmeye teşvik edilen yaşlı bireyler bir anda toplumdan tecrit edildi. Korumacı söylemin arkasına saklanan gerontofobi, kısa sürede açıkça ortaya kondu ve büyük hak ihlallerine yol açtı. "Salgınla birlikte 65 ve üstü yaşa getirilen sokağa çıkma yasağı, ayrımcılıktan da öte, bir tür şiddet. Hayatın birçok alanında verimli olan, bakıma ihtiyacı olanlar dışında toplumsal yaşamın aktif bir parçası olan bu yaş grubu hayati ihtiyaçlarından mahrum bırakıldı. Temiz hava, dışarıdan gelen ve bilişsel yeteneklerini besleyen çeşitli uyaranlar, insan yüzü görmek, gökyüzüne, ağaçlara, evlere, sokaklara bakmak, hareket ederek kaslarını çalışır durumda tutmak, kendini işlevsel, bedensel ve zihinsel yetilerini işler halde görmek ve yaşamak. Tüm bunlardan mahkûm kalınmak, dört duvar arasına hapsedilmek, ev dışındaki ihtiyaçlarını karşılanması için başkalarına bağımlı kılınmak şiddetin çok özel bir türü" (Günaysu ve Keskin, 2020: 86). Ataol Behramoğlu, "Bu uygulama başka hiçbir ülkede bulunmayan ucu açık bir hapis cezasıdır." diyerek sokağa çıkma yasağını yargıya taşıdı. Tüm bu durumun arkasında işleyen düşünceyi, Necmiye Alpay, (2020) "Altmış Beş Artı Damgası" başlıklı yazısında şöyle diye getiriyor: "Karar vericilerin reel mantığı: Salgında son kurtarılacak olanları ayırıp kapatmak. Yaşlı ve kronik hasta, bunlardan ne işçi olur, ne asker ne de anne (işte bütün mesele!). Fazladan yatak işgal edecek, yüksek yüzdelerle ölüp istatistikleri yükseltecekler" (10).

dağ başında ölüme terk edilmez, gelini tarafından zehirlenmez ama evin (ve hayatın) merkezinden sürülür. Yaşlılık kamusal alandan sürülmektir; yaşlı insan bulaşıcı bir hastalık taşıyor gibidir. Ölüm gibi yaşlılık da evin 'huzur ortamı'nda istenmez. Artık bir arada yaşamak, birlikte varolmak imkânı kalmadığında, söz geçirilemediğinde, kontrol kaybedildiğinde yaşlı birey için evin çok da göz önünde olmayan bir odasına sürgün başlar. Sürgünün bu yoldaki yükü hafiftir: Takma dişler, yakın gözlüğü ve baston... Artık yaşam başka yerde, mesela uzak tutulduğu, kabul edilmediği salonlarda, başkaları içindir. "Caddelerden, konuk günlerinden, salonlardan çekiliyordum. Candamarım saydığım yaşama koşulları değişirse ölürüm sanmıştım (...) uşaklar, terziler, berberler, şoförler, manikürcü kızlar, masörler... Bir odaya sürüldüğümde kökten değişmiş gibiydi her şey. Düpedüz sürdüler beni, böyle oldu!" (Füruzan, 2020: 59-60).

Kamusal alan, Mesaadet Hanım'a yasaklanmıştır. Odadan çık(a) maz: Orada yer, içer, uyur, oturur, dolanır, tuvalet ihtiyacını dahi burada giderir. Dört duvarıyla oda, onun için adeta ıssız bir ada gibi konumlanır. Yaşlı birey burada "yalnızlık, ilgisizlik, tecrit ve ölüm kaygısı tarafından yıpranmaya" tükenmeye bırakılır (Borgna, 2020: 7). Bu sürgün hayatında Mesaadet Hanım'ın yaşantısı, savrulan ve parçalanan bir geminin enkazından çıkıp ıssız adada tek başına yaşamak zorunda kalan bir kazazedenin hayatını andırır. Farklı zamanlardan kalma eşya yığınları, nesneler orada buradadır. Nesnelerle çevrili bu düzlemde yaşlı bireyin mahremiyetine izin verilmez. O, merkezden kenara, arka odalardan birine gönderilmiştir ama kendisini sürekli izleyen bir göz tarafından takip edilmektedir. Bu durum yaşlılığın bir başka tanımını daha ortaya çıkarır: Yaşlılık, özel hayatın yitimidir. Yaşlı birey yeme içme, giyinip soyunma, tuvalete çıkma gibi en temel ihtiyaçlarını çoğun fiziksel düşkünlük sebebiyle karşılayamaz hale gelir. Bu aşamada kaşığını, çatalını tutacak, onu soyundurup giyindirecek, yıkayacak, tuvalete oturtacak bir ele ihtiyaç duyar. En yakın sayılan aile üyelerinden ya da bakıcılardan gelen bu yardım eli, çoğun bir utanç anının da altını çizer. Yaşlı birey, tüm hastalıkların yanı sıra özel hayatın inkârıyla da mücadele etmek zorundadır. Özel hayatın inkârı, Mesaadet Hanım için yeni bir varoluş biçimini getirir: Fotoğraf çektirirmiş

gibi yaşamak. Simone de Beauvoir *Yaşlılık* kitabının ikinci cildinde Sartre'ın dedesiyle ilgili bir anekdot aktarırken, yaşlı adamın bir fotoğrafçıya 'poz verir gibi' yaşadığını söyler. Beauvoir'nın "Yaşlılık narsisizmi" dediği bu durum, Mesaadet Hanım'da da gözlemlenebilir: "(...) artık yoruldum. Belkemiğime güvenim yok. Tartmıyor beni. Takma dişlerimi inatla tutuyorum ağzımda. Yatarken yıkayıp takıyorum gene. İnsanların sertliklerini, dirençlerini yitirmemesi bazı şeylerine sıkıca bağlı kalmasıyla yürür ancak. Uykuda bile dişsiz bir çene kemiğinin göçüğüne yenik düşmemek gerek" (Füruzan, 2020: 29).

Dip dibe asılmış fotoğraflar, eşyalar ve aynalarla çevrili bu odada fotoğraf çektirirmiş gibi yaşamak, Mesaadet Hanım için bir çatışmaya yol açar. Mesaadet Hanım bedenen yaşlanmıştır; imgesi ise hâlâ karşısındaki duvarda asılı durur. Aynadaki görüntüsü onu bozguna uğratır. Doris Lessing'in belirttiği gibi, "(...) Yaşlıların evine gittiğinizde, genç, güzel kadınlar oldukları zamanlara ait bir sürü fotoğraf görürsünüz. Bu şekilde 'Ben bu sandalyede gördüğün yaşlı kişi değilim. Fotoğraftaki benim' derler. Aynada gördüğümüz kişi biz değiliz, Lacan'ın aynasının tam karşıtı. Asıl olan içimdeki kişi, orada görünen kişi değil" (aktaran: Segal, 2020: 29). Mesaadet Hanım için de aynadaki görüntü ile fotoğraftaki görüntü arasında bir gerçeklik krizi vardır. Aynadaki imge ile bu imgeyi izleyen Mesaadet Hanım'ın görüntüsü birbirini bozan ikili bir hat çizer. "Son kızlık fotoğrafım... Abdullah Frére'de çekilmişti. Üstümde pembe muare takımım vardı. (...) Elimi çeneme dayayıp yana doğru bakmıştım. Boynumda şimdiki incilerim vardı. O zamanlar bu inciler göğüslerimin arasına iniyordu handiyse. Dallar gibiydim söğütler gibiydim. Saçlarım lülelerinden tutamlar omuzlarıma kaymıştı" (Füruzan, 2020: 61). Bu fotoğrafın görüntüsü ile hizmetçi kadının odaya girdiğinde gördüğü yaşlı kadın karşı karşıya gelir. "*Etlerinin içinde yumulmuş gözlerini, hiç ayırmadan hizmetçiye dikmişti. Saçlarını firketelerle belirsiz yerlerden tutturduğundan, açılan ince tutamlar halinde dökülüyordu dantelle çevrili sabahlığın yakasına. Boynu bir et yığınının belirsizliği içinde kaybolmuştu. Taktığı iki sıra incinin ilk sırası görünmüyordu*" (Füruzan, 2020: 45). Geçmişte göğüslerinin arasına inen inciler, şimdi boynunu saran et yığınının içinde kaybolur: Eşya aradan geçen zamanın altını çizer.

Mesaadet Hanım'ın hayatı, sürüldüğü bu odada işgal altındadır. Yaşlılığın kabul edilmesiyle birlikte ortaya çıkan narsisistik örselenme kişinin varoluşunu, savunma gücünü de sarsar. Fakat yine de işgale, özel hayatın ihlaline karşı yaşlının da bir direniş yolu vardır. "İhtiyarların yakınlarına karşı tutumlarında, içlerinde biriken kin, sinir hastalığına benzer. (...) Falanca ihtiyar romatizmalarından yakınarak, kalkamamacasına yatar; sebep, çocuklarıyla atışmış olmasıdır. Oğlunun işinin başından uzaklaştırdığı bir başkası ise, bahçesinde çıplak dolaşmaya kalkar. Bu tür soyunma ile (...) kendine zorla kabul ettirilen karşı gelişi sembolize eder. Çişini ve dışkısını tutmayıp kaçırması da çok defa bir intikam alma yoludur. Yemek yemeyi, dışarı çıkmayı, yıkanmayı reddetmek, törelere karşı gelmek, genellikle hep birer hınç alma yoludur" (Beauvoir, 1970b: 362). Kendini ölmeye bırakanlar, henüz yürüyebiliyorken yürümeyi, duyabiliyorken duymayı, görebiliyorken görmeyi reddedenler... Bunların her biri yaşlı bireyler için direniş sembolleri gibidir. Mesaadet Hanım içinse direniş, ölmemektir. Tüm yaşam, inat düzleminde yeniden inşa edilir: Ölmemek, inadına yaşamak ve tüm varlığını ötekiler için bir işkenceye çevirmek: "*Yürüdü hizmetçi, sırtına tutunan ihtiyar kadına eğildi, kaldırdı. Koltuğa taşıdı. Hanımefendi, ayaklarını basmıyordu. Sürüyordu kendini. Öylesine ağırdı.*" Buradaki ağırlık yardıma muhtaç yaşlı bir kadının ağırlığı değil; yaşlılığı bir zulüm aracına çevirmişin ağırlığıdır. Bu, ölümün dirimden[3], zenginin yoksuldan,[4] gidenin kalandan hıncını çıkarması gibidir. "*Hizmetçi, gözlerinin ihtiyara kaymasını istemiyordu.* (...) *Masaya baktı. Giyim dolabının kıyısına iliştirilmiş duran masanın, eski, ince işlemelerinden bazılar kopmuştu. Sonradan onarılan çekmelerin kulplarındaki gümüşün güzel görünümü hiç zedelenmemişti. Kaplamasında düzeltilememiş bozulmalar vardı. Küçük çıkmasında,*

3 "*Sırtına kürkü dolayan hizmetçinin yakınlığından bunalıyordu. Gençliğin doldurduğu gövdesinin sağlıklı kan dolaşımını duyar gibi oluyordu. Bir kıskançlık, tiksinme nöbetine kaptırıyordu kendini. Şimdi gene burnunun dibindeydi. Günde en aşağı üç kez başkasının güvenli adımlarla gidiş gelişine tanıklık etmek çok fazlaydı ihtiyar kadın için*" (Füruzan, 2020: 54-55).

4 "(...) beni bu köylüyle baş başa bıraktılar. Ne sanıyorlar yani? Ben kolay ezilmem. Bu kadınla bazı geceler yalnız kalmaktan korkuyorum. Çok konuşmaz susar. At gibi de kuvvetli. Elbet öyle olacak. Yaşaması, çalışıp didinmesine, kaba gücüne bağlı. (...) Onu iyice ezmeliyim. Korkmamak için korkutmak gerek" (Füruzan, 2020: 77).

mineli boyun saatiyle gümüş örgü bir çanta duruyordu. Dün gece bunlar orada olmadığına göre, demek isteyince, ihtiyar kadın yalnız başına yürüyor, gezebiliyordu odada" (Füruzan, 2020: 53). Tüm bu dramatik düşkünlük hali büyük ölçüde bir oyundan ibarettir. Mesaadet Hanım, her an ölebilir gibidir ama ölmez… "*Tepsiyi alarak çıktı hizmetçi. Yaşlı kadın bir süre yüzü kapıya dönük, inceden inceye ayak seslerinin kaybolmasını, kendi bölümünü ayıran kapının çekilip kapatılmasını dinledi. Kulaklarında çatırtısız durgunluk gerilir gerilmez koltuğundan kalktı, sırtından kürkü kaydı, yumuşacık yığıldı yere. Küçük bebek adımlarını andıran dengesiz yürüyüşüyle kapıya gitti. Anahtarı çevirdi*" (Füruzan, 2020: 57). Mesaadet Hanım, aslında kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek bedensel işleve sahiptir; yürüyebilir, salona inip ailenin kamusal alanına karışabilir, kendi yemeğiyle ilgilenebilir ya da tuvaletini kendisi yapabilir ama bunların hiçbirini yapmaz. Ne kadar yaşlı, çaresiz, bakımsız olduğunu göstermek için didinir durur. Mesaadet Hanım'a göre evdekileri hasta olduğuna inandıramamaktadır. Bu yüzden saçlarını dahi boyamayı bırakır.

Mesaadet Hanım, eşyalarıyla, sesleriyle, kokularıyla mütemadiyen yaşlılığını koyultan bu odada başına gelen şeyin ne olduğunu bilir: "Şimdi ihtiyar bir kadınım. Yılların ardında kalmış insanlarımı, çıkarıp tozlarını alayım onlarla yüzleşeyim diye sanki beni bu odaya sürdüler" (Füruzan, 2020: 77). Bu sürgün, Mesaadet Hanım için hayatı donduran ânın da başlangıcını kurar. Çocukluğunu ve gençliğinin ilk yıllarını İzmir'de mücevher gibi işlenmiş konakta geçiren Mesaadet Hanım, ailesinin ve yeni rejimin onayladığı, yeni kurulan cumhuriyetin yüksek katlarında kalem oynatabilecek Sermet Vasıf Bey ile evlenerek İstanbul'a yerleşir. Konakta varsıl bir düzende başlayan hayat, sekiz odalı bir apartman dairesinde yine varsıl bir düzen içinde tamamlanmak üzeredir. Mesaadet, burada oğlu, gelini ve torunlarıyla 'birlikte' yaşar. Fakat bu birliktelik evin kamusal alanına asla sızmaz; nadiren Mesaadet Hanım'ın odasında kısa anlar halinde sağlanır. Bu kısacık anlar dışında Mesaadet Hanım, eşyalarıyla çerçevelenmiş zamansız bir hayat sürdürür. Mesaadet Hanım'ın günleri aynalarca çoğalmış gibidir. Onu bu nesneler evreninde ayakta tutan şey alışkanlıklarıdır. Tüm hayat pürüzsüz bir şekilde programlanmıştır ve birbirini tekrar etmekte-

dir. Bu yaşantıda sürprizlere yer yoktur: "Pazartesi gider defterimi; salı şapkalarımı; çarşamba gardıroptaki iskarpinlerin, tuvaletlerin, kostümlerin bakımını; perşembe odanın, kristallerin, halıların temizliğini, tozlarının alınmasını; tüylü süpürge ya da yerine göre ipekliyle; cuma yatak takımlarının yastık yüzlerinin, sabahlıklarımın ütülenmesini; cumartesi doktorun gelip sağlığım için gerekli iğneleri, konuşmaları yapmasını, kan sayımının değişmeleri ya da değişmemeleri üzerine sürdürdüğü açıklayıcı, inandırıcı sözleri denetliyorum... Pazarlar Rüştü Şahin'indir" (Füruzan, 2020: 79). Alışkanlıklar ve eşyalar etrafında sürer her şey: "Alışkanlıklarla, Stendhal'in aşk konusunda tarif ettiği 'billurlaşma' oluşur. Falan nesne, falan mal, filanca faaliyet, bütün dünyayı bize gösterebilecek bir niteliğe erişirler. (...) Dolayısıyla alışkanlık, yaşlı insana bir çeşit güvenlik kazandırır İhtiyar bu güvenliğe bakarak kim olduğunu bilir. Yarının bugünün tekrarı olacağı hakkında 'teminat' vererek, belirsiz şüphelere karşı yaşlı insanı korur. (...) Mülkiyet de insana bir çeşit güvenlik verir; malik olan, malik olduklarının varoluş nedenidir. Eşyalarım 'ben'dir.[5] 'Sahip olduklarımın hepsi, varlığımın bütününü yaratıyor'" (Beauvoir, 1970b: 343-344). Odadaki nesneler dünyası dünyanın şimdiki zamanına açmaz sabahı. Mesaadet Hanım, her sabah odasındaki her bir nesne sayesinde hayatının birbirinden farklı yıllarına uyanır. Kendine ait fiziksel alan ne kadar küçükse zihinsel alan o kadar genişler. "*Oda, özellikle duvardaki dibi dibine asılmış fotoğraf çerçeveleriyle, olduğundan küçük görünüyordu. Cama yakın bölümdeki tek boşluktan sarı üstüne şarap rengi çizgili duvar kâğıdının yüzünde eskiden asılmış, yenilerde çıkarılmış iki çerçevenin yeri, belirgin ve koyu kalmıştı*" (Füruzan, 2020: 46). Anlatıcı odadaki tüm eşyaları tek tek görmeye devam eder: Saçaklı ipek örtüyle örtülmüş piyano, üstünde biblolar, kırmızı karpuzlu iki saat, altı pirinç bir lamba, yapma, açık mor bir orkide, iğneler, kutular, aynalar, enfiye kutuları, fotoğraf albümleri, karyolanın

5 Mesaadet Hanım'ın vasiyetinin bir bölümü de odasındaki eşyalarla ilgilidir: "Odamdaki eşyalarımın, öldükten sonra, seçkin bir açık arttırma düzenlemesiyle satılmasını bildirdim avukatıma. Hayır, hiçbir şeyi, bana yakınlığı, yüz yıllık değeri olan eşyamı bırakmam onlara. Bunlardaki değer, üstün seçme yeteneği, beğeni, başkalarınca yıllar yılı anlatılmalı. (...) İstanbul bir kez daha çalkalansın istiyorum. Bu gösteriş değildir. Mesaadet Hanımefendi'nin gençliğinin diriltilmesidir yeniden. (...) Maçka güzeli Mesaadet'in yeniden yürüyüşüdür bu salonlarda" (Füruzan, 2020, s. 74).

ardında duvara boydan boya gerilmiş bir halı, gümüş altlıklı, uçları altın sarısı püsküllü abajur, danteller, ışıklar, porselenler, seccadeler... Eşya kullanım fonksiyonundan çıkar, artık her biri geçmiş hakkında konuşmaktadır. Bu oda hem nesneler dünyasıyla geçmişte konumlanan bir pencere hem de sıkıştırılmış bir kafes gibidir. Öyle ki her bir fotoğraf, her bir nesne odayı sıkıştırarak ve kapatarak yer-zamanı geçmişe açma olanağına sahiptir. Nesneler dünyasının tamamı farklı uzamlara, farklı zamanlara açılan gediklerdir. Artık şimdiki zamanda yaşanacak yeni bir gün kalmadığı için 'hareket halindeki gömüt' geçmişe döner. Yaşlı bireyin zamanla ve dünyayla kurduğu ilişki değişir. Şimdiki zamanın en büyük imgelerinden biri olan ayna, geçmiş zamana açılan bir pencere haline gelir. Ayna, yüzeyinde geçmişin unutulmuş en eski yüzlerini yeniden görünür kılar. Mesaadet Hanım, Nedim hariç açgözlü bulduğu torunlarını, 'zehirli kan' ve 'yılan' olarak andığı gelinini, oğullarını, "hiçbir anımı onunla dolduramıyorum" dediği kocasını yani yıllarca "birlikte yaşamak zorunda kaldığı" insanları ve hatta kendini de aşarak en eskiye döner. Ortaya çıkan ilk yüz annesine, Mesaadet Hanım'ın andığı biçimiyle "Perran Hanımefendi"ye aittir. Mesaadet Hanım'ın annesine dair hatırladıkları çoğun 'ölçülü bir sevgi'nin belleten anlardır. "Bir gün Mehveş Hanım'ın şarkılarından birini piyanoda geçerken annem kapıyı açıp içeriye girmişti: 'Yavrum Mesaadet ağlıyorsun' demişti. (...) Sormamıştı ağlama nedenimi. 'Ağlıyorsun' demişti. 'Niçin ağlıyorsun?' dememişti" (Füruzan, 2020: 66). Yüz göz olmaya, kucaklayıp öpmeye kapalı bir sevmedir bu. Nesilden nesile aktarılan sevme biçimi, savunmasını Mesaadet Hanım'da bulur. Sevme biçimi dahi Perran Hanımefendi'den Mesaadet Hanım'a ondan da çocuklarına geçer: "Bana şimdi, 'O kimseyi sevmedi' derler: 'Çocuklarını bile.' Çocuklarımı annem beni nasıl sevmişse, öyle sevdim, korudum" (Füruzan, 2020: 43).

Aynaların, fotoğrafların karşısında, nesneler dünyasının ortasında devam eden yaşantı, en ufak bir kıpırtıda geçmişin bir ânına temas eder.[6] Aynaya bakan kırışık yüz, bir sabah yerini dirime bıra-

6 Douwe Draaisma, yaşlılıkta belleğin nasıl çalıştığını incelediği *Sıla Hasreti Fabrikası* isimli kitabında bir huzurevinde katıldığı seansa ilişkin gözlemlerini aktarır: "Sohbete eşlik eden bakıcılar beni önceden hazırladılar: Bu hanımlar gençlik çağlarında yaşıyordu, çocuklarından çok kendi anne babalarından, torunlarından çok kendi

kır: "Geçen yıl saçlarımı boyamaktan vazgeçip hastalığıma bu hain, bu miras düşkünü aileyi inandırmak zorunda kalınca Rüştü Şahin tay gibi taptaze soluyarak çıkıverdi, kendimi seyrettiğim aynanın içinden. Tövbe, tövbe estağfurullah dedim, iyi saate olsunlar, kim bu?" (Füruzan, 2020: 15). Rüştü Şahin, Mesaadet'in ilk ve tek aşkı, savaş yüzünden yarım kalmış bir gençlik düşü olarak aynada durur. Şimdiki zaman, geçmiş zamanın gölgesine biraz daha girer. Ölümün Rüştü Şahin için durdurduğu zaman, Mesaadet Hanım için akmaya devam etmiştir. Yaşlı kadın ilk aşkını düşünürken aralarındaki yaş farkından utanır ama bu duygu onu durdurmaz. Mesaadet Hanım'ın babasının davavekili olan Ahmet Şahin'in oğludur Rüştü Şahin. İzmir'in işgal edilmesiyle Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'nun içlerine gider ama bir daha dönemez. Savaş bittiğinde, savaş sırasında mallarını kaçıranlar nutuk söylerken Rüştü Şahin sessizce ölmüştür bile. "Karşılayıcıların seçkin kalabalığı içinde babam ve arkadaşları, günün unutulmazlığını, büyüklüğünü, başımızı göklere eriştirenlerin önemini anlatan konuşmalar yaptılar. Büyük tarihi görevler üstlenmiş olan komutanlar bu konuşmaları hak etmenin doğal gururu içindeydiler. Fener alayları yapıldı gecelerce. Dağınık, kopuk insanlar bir yanlarda yok olup gittikten sonra anlamıştım. Rüştü Şahin gelmeyecekti" (Füruzan, 2020: 34). Yarım kalmışlık, eksiklik bitmek üzere olan bir hayatın son günlerinde kendini hatırlatıverir.

---

kardeşlerinden söz ediyorlarmış. Yeniden ilkokul çağına dönmüşler, eşleriyle nasıl tanıştıkları sorusunu bile genellikle yanıtsız bırakıyorlarmış. Fotoğraflar masanın üzerine konduğunda yüz ifadeleri canlanıyor. Merakla eğilip bakıyorlar. Bataklıkta turba istifleyen bir aileyi gösteren ilk fotoğraf hemen birçok anıyı harekete geçiriyor. Kimileri bataklıkta çalışmış, turba çıkarmıştı. Konuşmalarında, *beugelen* (bataklık toprağı tarayıp temizlemek) ve *bollejagen* (bataklık işçilerinin uyarı grevi) gibi son iki kuşağın hiç bilmediği, artık kullanımda olmayan kelimeler geçiyor. Kendileri hektolitrelerle ölçülen briket kömürüyle büyümüş olan ileri yaştaki bakıcılarına bunların anlamlarını açıklıyorlar. Fotoğraf kadınlardan birisinin zor ve ağır çalışma koşullarına dair anılarını canlandırıyor, bataklık haricinde bir de patates tarlasında çalışmak zorundaymış. Onun zamanında hâlâ 'patates tatili' varmış. 'Zor bir dönem'miş, hatırlamaktan hoşlanmıyor. (...) fotoğraftan sonra daha on beş dakika önce suskun ve apatik bir halde hobi odasında oturanların aynı kişiler olduğuna inanasım gelmiyor. Gençliklerini anlatıyorlar, büyüdükleri yerler hakkında bilgi alışverişinde bulunuyorlar, birbirlerine çok yakın oturduklarını veya aynı okulda okuduklarını, aynı öğretmenin dersine girdiklerini keşfediyorlar. Hemen hepsi adresini hatırlıyor, daha doğrusu anne babalarının adresini. Başlangıç evresindeki demans ve tarihi fotoğraflar bir araya gelince zaman yolculuğu etkisi yaratıyor" (Draaisma, 2016: 80-81).

Öylesine uzun yaşadım ki, yaşamak bir oyunmuş gibi oldu şimdi" (Füruzan, 2020: 10). Yaşlılıkta dünyayı bildik bir yer yapan tüm düzlemler kaybedilir. Bu dünyada yaşlı birey, tüm bilgisi, deneyimi, görgüsüyle tek başınadır; ona kulak veren bulunmaz. Mesaadet Hanım yaşamını inatla sürdürür ama bu inat umduğu gibi oğullarını, gelinini ve torunlarını yormaz öte yandan yalnızlık kendisini tüketmeye başlamıştır: "*Odanın kimsesizliğini dönüp bir kez daha gözden geçirdi. Of Mesaadet, of dedi. Sustu*" (Füruzan, 2020: 58). Yaşlı insan, geçen her anda dünyanın yavaş yavaş kendisinden sıyrılıp gittiğini, ölümünse iliklerine ustalıkla süzüldüğünü duyar. Bu usanç, Mesaadet Hanım'ın dünyadan vazgeçtiğinin işareti gibidir: Dünyaya yeniden bakmanın gereği yoktur. Ölüm artık beklenen bir müjde haline gelir: "Geçen yıldan beri saçlarımı boyamıyorum. Uçlarına doğru, eski renginin aynısından üç dört parça samur sarısı kaldı. Yetmiş yıldır yaşıyorum. Yok ama yetmişimi çoktan aştım sözgelimi, yetmiş yuvarlak hesaptır. Saçlarımdaki son renkler de yitip gittiğinde öleceğim sanırım" (Füruzan, 2020: 10). Burası, 'oyun'un da bittiği yerdir. Ölüm her anlamda yalnız karşılaşılacak bir mefhuma döner. Bir aile üyesi sabah ya da akşam kısacık bir kontrol bakışı atıp tekrar yaşlılığın bulanmadığı yaşam alanına kaçacaktır. Saatler sonra, belki sabah ya da akşam, yenilenmek zorunda olan kontrol bakışı bu kez ölü bedeni görecektir.

KAYNAKÇA

Alpay, Necmiye, "Altmış Beş Artı Damgası", *cogito*, S. 98, Yaz 2020.

Beauvoir, Simone de, *Yaşlılık – İlk Çağı*, çev. Osman Canberk, Eray Canberk, İstanbul: Milliyet Yayınları, Eylül 1970a.

Beauvoir, Simone de, *Yaşlılık – Son Çağı*, çev. M. Ali Kayabal, İstanbul: Milliyet Yayınları, Kasım 1970b.

Borgna, Eugenio, *Şu Bizim Kırılganlığımız*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2020.

Draaisma, Douwe, *Sıla Hasreti Fabrikası – Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler?*, çev. Dürrin Tunç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2016.

Füruzan, *Gül Mevsimidir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Günaysu, Ayşe ve Keskin, Eren, "İnsan Hakları Kimin Hakları? Covid-19 Salgını ve Hak İhlalleri", *cogito*, S. 98, Yaz 2020.

Serlo, Beatriz, *Geçmiş Zaman*, çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Segal, Lynne, "Toplumsal Cinsiyet, Arzu ve Yaşlanmanın Skandalları", çev. Beyza Sümer Aydaş, *cogito*, S. 98, Yaz 2020.

Villa, François, *Yaşlılığın Gücü*, çev. İrem Göksu Yedek, Sarp Tuna, İstanbul: Bağlam Yayınları, Kasım 2018.

Sevda Dolu Bir Yaz: Bir Hayatta Kalma Biçimi Olarak "Anlatmak"

Ayşe Görkem Kozanoğlu[1]

> *Yazar Karen Blixen, "Bir öyküye yerleştirmek veya öyküsünü anlatmak bütün üzüntüleri katlanılabilir kılar," der. Peki, kişi üzüntüsünün öyküsünü anlatamıyorsa? Aksine öyküsü onu anlatıyorsa?*
>
> Stephen Grosz

Çocukluk, üst üste gelen ve bizi büyüten acıların ardında kaybolmuş bir cennet... Ve büyümek; kanatlarını kaybetmek, cennetten kendi cılız ayakları üstüne düşmek. Galiba böyle söylüyor Füruzan'ın *Sevda Dolu Bir Yaz*'ı (YKY, 1999). Öyleyse zamanlar geçerken/geçtikten sonra, insan bir daha asla dönemeyeceği bu yeri, munis çocukluk yurdunu nasıl hatırlar? Bellekte biriken, birbiri üstüne gelen yaşantı katmanlarından oluşan, her yeni gelen katmanın bir öncekini silikleştirdiği bir çeşit palimpsest midir? Yoksa acı belleğe dağlanır da unutulmaz mı kılar kendini? Nostaljinin tatlı sızısı (kayıp cennete, eve, köklere dönüş hayali ve aynı anda bu hayalin imkânsızlığı) ile bastırılmış –ve aniden hortlayıp şimdiyi karartma potansiyeliyle bekleyen– anıların tekinsizliği arasında geçmişle, geçmişte tanık olunanlarla nasıl başa çıkılır? Geçmiş müdahale edilebilen, yeniden anlamlandırılabilen dinamik bir kurguysa hatırlamak ve unutmak insanın bir tercihi olabilir mi? Peki, neden anlatırız? Neden hikâyeleştirme ihtiyacı duyarız hayatımızı?

Çocukluk, çocukluktan sürülüş, kayıp, yas, bellek, nostalji, kabulleniş ve inkâr, hatırlama ve unutma... *Sevda Dolu Bir Yaz*, işte bu temalarla örülen iki büyüme anlatısından oluşur: Kitapla aynı adı taşıyan "Sevda Dolu Bir Yaz" ile iki bölümden oluşan Birinci ve İkinci "Yaz Şarkıları"

---

1 İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü doktora öğrencisi

Bakışlarını kendi geçmişlerine yönelten orta yaşlardaki iki kadına ait bu iki anlatının biçimsel ortaklığı, bireysel-*Bildung* biçiminde olay örgüsüne sahip ben-öyküsel anlatılar olmalarıdır. Hem "Sevda Dolu Bir Yaz"da hem "Yaz Şarkıları"nda anlatıcılar kendi anlatılarının kahramanlarıdır. Aktarılan olayların başlangıcında belleğin bir *tabula rasa* ve deneyimin de henüz inşa edilmekte olduğu erken çocukluk çağında olduklarından bir kayıt makinesi gibi yaşananları kaydetmeleri, anlatıcılara gözlemci bir statü de kazandırır. Füruzan'ın dış ve iç odaklanma arası ustalıklı geçişlerle bezeli anlatım stratejisi aynı anda hem kendi hayatlarının kahramanı hem de kendi hayatlarının gözlemcisi/tanığı olan anlatıcılarının bu ikili konumundan beslenir.

Hem "Sevda Dolu Bir Yaz"da hem "Yaz Şarkıları"nda anlatıcılar şimdinin sahibidir, anlatı şimdisinde gözlerini kısarak durur; başlangıca, geçmişe kılı kırk yaran, ama tecrübeyle sabitleşmiş bir dikkatle bakarlar. Anlatıcıların çocuklukları ise geçmişin sahibidir, bakışları geleceğe dönük ama yaşadıkları anın çerçevesiyle sınırlıdır. Başka bir deyişle, iki anlatıda da iki ayrı perspektif farklı yönler, mesafeler ve derinliklerden aslında aynı yere odaklıdır: Anlatıcılar kendi çocukluklarını uzak planda izlerken bir zamanlar oldukları çocuklar da yakın planda kendi büyüyüşlerinin, günün birinde anlatıcıların ta kendisi olmaya giden ilksel varoluşlarının izleyicileridir. Anlatıcının kendi hikâyesini anlatmayı bitirdiği, çocuğun büyüyüp (bireysel-*Bildung*'unu tamamlayıp) anlatıcıya dönüştüğü an, bu çift perspektifin de bütünlendiği andır. (Kişinin anlatısal hakikati kurulmuştur artık, bu anla beraber iki öyküde de olay örgüsü hızla çözülür.)

Sadece perspektifi değil, çocuğun dikkati de yetişkininkinden farklıdır; çocuksu dikkat toyluğun, dünyaya alışmamışlığın uyanıklığını taşır. *Sevda Dolu Bir Yaz*'ın anlatıcıları çocukluklarında yorumlamaya dair zihinsel araçları henüz gelişmemiş olsa da varoluşsal bir duyarlıkla tüm duyumsamaları belleklerine massetmişlerdir; çarpıcı kokular, dokunaklı şarkılar, canlı görüntüler, çevrelerindeki yetişkinlerin jestleri, sözcükleri, duyguları, hareketleri... Sanki verili anların içinde durup kendi öz tepkileri de dahil yaşadıkları her şeye bir dış tanıklıkla bakmaktadırlar, anlatı iç dünya ile dış dünyanın geçişkenliğini görünür hale getirerek zamanı kateder. Deneyim birikir. Sevilme, değer görme, bağlanma, güven... Kayıp, reddedilme, ölüm, yas... Sevinçler acılarla gölgelenir, yaşananlar

belleğe dağlanır: "Yalnızca incitmeyi sürdüren şey bellekte kalır" (Nietzsche, 2017: 162). Çocuk büyümektedir; böylece yaşantı katmanlarının üst üste binişine tanık olmanın, başka bir deyişle, bir geçmiş, bir yaşam öyküsü, bir kimlik oluşturma sürecinin biçimlendirdiği olay örgüsü, adım adım anlatı şimdisine ulaşır. Ayşegül Yüksel, Füruzan anlatılarının, "trajik olanı, yaşandığı anda bileyip keskinleştirmektense akan zaman içinde koyultup bilince gülle gibi oturtan *pathos*'a, onarılmaz burukluğa" dönüştürdüğünü söylerken tam da anlatı şimdisindeki anlatıcı-karakteri işaret ediyor gibidir (*Füruzan Diye Bir Öykü*, 2009: 186). Bir zamanlar, sadece bir ilkyaz için bile olsa, cennetin kendisine bahşedildiği çocuk, şimdi "onarılmaz burukluk"a benzeyen bir *pathos* ve donuk bakışlarla geçmişe bakan yetişkin kadındır artık. Aradaki geçiş, hayattır, o söze dökülüp aktarılması en zor olanın metonimisi olarak "hayat"

SON BAKIŞTA AŞK, EBEDİ ELVEDA: "SEVDA DOLU BİR YAZ"

Sevda Dolu Bir Yaz'ın aynı adlı ilk öyküsü, adını bilmediğimiz, öykü boyunca "çocuk", "kız", "kadın" olarak adlandırılan anlatıcının kendi çocukluğunu küçük kızına anlatmaya başlamasıyla açılır. Önce vapura, sonra trene binilen, biraz da yürünen bir yolculuk kadar sürer bu anlatış, anlatıcı ve kızı, anlatıcının gündelik dikiş için çağrıldığı Anadolu yakasına geçmektedirler. Anlatıcı zengin, köklü bir ailenin yanında geçirdiği çocukluğundan, ailenin her yaz hizmetlileriyle birlikte taşındığı Erenköy-Kozyatağı civarındaki Güllü Köşk'ten ve bu köşkte geçirdiği, başka hiçbir yaza benzemeyen yaz mevsiminden söz etmektedir. Erken çocukluk yıllarında Güllü Köşk'ün sahibini babaannesi, sahibinin oğlunu ise babası bilmektedir anlatıcı, bakımıyla da babaannenin denetiminde evin hizmetlileri ilgilenir. Alt sınıftan olduğu için evliliğe uygun görülmeyen annenin [" içyağı kokuyorlar...", "Üstelik kız da değilmiş" (Füruzan, 1999: 21)] evdeki kolektif inkârını tam kavrayamasa da sezer. Babaanne, sınırların, insan doğmadan önce çizilmiş çerçevelerin koruyucusudur; düzen sürdürülmeli, herkes yerini bilmelidir. Babanın vicdan muhasebesine –Babaanne tarafından– sertçe müdahale edilir, vicdandan gelen sızı bir "gençlik

hatası" kisvesiyle örtülür. Yine de çocuk, babasıyla birlikte köşkte geçirdiği o yazı belleğine nakşederken, hayatında ilk kez mutluluğu, ne yazık ki kayıpla beraber, tanır. Yazın sonunda Babaanne oğlunu kendi ayrıcalıklı toplumsal sınıfından seçtiği bir genç kızla ["Dilara'nın annesi ise Serasker torunudur" (Füruzan, 1999: 20)] evlenip Hariciye görevi için yurtdışına yerleşmeye ikna ettiği ve çocuğun odası ailenin yaşadığı orta kattan alt kata indirildiği zaman herkes kendi yerini öğrenir: "O günden sonra her şey birden sarsılarak yerlerini değiştirdi diyebilirim" (Füruzan, 1999: 30). Böylece babaanne Büyükhanımefendi'ye, baba da Küçükbey'e dönüşür birden, "hayat" akar:

> İlkokuldan sonra beni Kız Sanat Okulu'na verdilerdi. Pekâlâ dikiş biçki öğrendim. Babamın babam olmadığına alıştım. (...) Söyledikleri gibi, köşkler, konaklar, apartmanlar, arabalar sahibi; yüksek okumuş, o genç, yakışıklı adamın benim gibi bir kızı olamazdı. Zamanla daha da doğru göründü bana bu. Büyükhanımefendi cömert, soylu yüreğinin sesini dinleyerek bir öksüzü, bir kimsesizi koruyup büyütürken, çocuğun baba isteğine, arzusuna karşı koymamak için, hiç evlenmemiş pırlanta gibi oğluna 'baba' denmesine göz yummuş olamaz mıydı? (Füruzan, 1999: 36)

Anlatıcı, ki artık köşkün dikişlerine o koşmaktadır, ne babasının kızı ne de öksüz bir hizmetli olarak tam bir konum edinebildiği ailenin yanından yıllar sonra görücülerin gelişiyle evlendirilerek ayrılacaktır: "'Olur efendim,' dedim. Ne diyecektim ki..." (Füruzan, 1999: 37). Yaşamın verili kuralları, insan doğmadan önce çizilmiş çerçeveleri, dinlenmesi gereken tembihler vardır. "Onarılmaz burukluk" kabulleniş ve boyun eğişle örtülür:

> Benden istenenleri daima yaptım. Benimse pek isteğim olmadı. O yüzden "hayır" demenin gerekebileceğini düşünmedim. Büyüdüm. (Füruzan, 1999: 36)

Anlatıcı bir yanda evlenip kocasına, evliliğe alışırken, gebeliğin ardından çocuk bakarken, para kazanmak için dikiş dikerken, sonra kocasını kaybedip çocuğuyla yalnız kalırken, yani "hayat" akarken, diğer yanda önce Büyükhanımefendi ile ailesi Güllü Köşk'ten taşınır ve anlatıcı tam da kocasını kaybettiği gün, köşkün yıkılmış olduğu

gerçeğiyle yüzleşir. Anlatıcı –tam da yıkılan Güllü Köşk'ün yerine yapılan apartmana dikişe giderken– tüm bunları kızına anlattığı sırada, cennet çoktan kaybolmuş, geriye sadece bellekte parıldayan hazine kalmıştır, içsel arşivden gelen bir yankı:

> Sonra aradan pek çok yaz geldi geçti... Hiçbiri o yaza benzemedi. (Füruzan, 1999: 35)

Herkesin sadece bir geçmişi vardır; bir bakıma "sahip olduğum tek şey"dir geçmiş, "hikâyem" ve "hakikatim"dir. Anlatıcı, ne yaşanmış olursa olsun, geçmişe bakışında kanaatkâr ve müşfiktir, görüntüyü yumuşatan bir filtreyle geçmişi izler: Onarılmaz burukluğa rağmen, severek. Babası, sanki gerçekten babasıymış gibi. Çocuğu, sanki kendi yaralı çocukluğuymuş gibi. Kayıp hiç yaşanmamış gibi. Bu -mış gibilik sayesinde cennetin, Güllü Köşk'ün artık yerinde olmadığını bilse de kendini "esintisi de değişmemiştir ki..." demekten alıkoyamaz (Füruzan, 1999: 40). Semavi dinlerdeki "cennet kokusu"nu çağrıştırır "esinti", mütealdir, sanki boyutlar aşar. Ama yaşam geri dönüşsüzdür, zamanı mekânlar gibi yeniden ziyaret etmek mümkün olmaz. İnsan eve dönemez ve dünya cennet kokmaz. Yine de bir esinti, bir ipek mendil, birkaç söz, birkaç anı... Eldekiler kaybedilenin bir ikamesiymiş gibi davranamayacaksa, buna da kanaat edemeyecekse insan için geriye ne kalır ki?

Sonra aradan pek çok yazın gelip geçtiğini söylemişti anlatıcı. Brooks'a göre, nostaljiye ait öncüllerden biri, cennetin hep kayıp olduğu ve tekrar ele geçirmenin imkânsızlığıyla arasında hep bir zamansal ilişki bulunduğu fikridir (Brooks, 2016: 132). "Ara"-lanma kaçınılmazdır. Zaman ve mekân aralar, şeyleri birbirinden ayırır: Gezegenleri, kıtaları, insanları, yaşamları; anları, önceyi ve sonrayı, geçmişi ve geleceği... Cennet ise bir birlik, bir tamlık vaadidir; insanın zaman ve mekân kaydından kurtulduğu yerdir, cennetin ebediyeti bu birlikten kaynaklanır. Artık kayıp bile olsa, olmayan bir esinti, bir fantezi bile olsa, bellekteki bir tamlık olarak cennet, yaşamın referans noktasıdır. Her şey sarsılarak birbirinden ayrılmadan ve kapılar ardından kapanıp da kendini gerçek hayatın eşiğinde bulmadan hemen önce, son bakışın gördüğüdür. Bugünden geçmişe, babayla geçirilen yaza böylesine tutkuyla bakmanın

nostaljik bir yanı da vardır. Svetlana Boym, nostaljinin bir yitirme ve yer değiştirme duygusu, aynı zamanda insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisi olduğunu söyler (Boym, 2009: 14). Çocuğun bir sabah uyandığında yastığında bulduğu, babanın adının baş harfleri işli ipek mendilin sembolik anlamı, babanın kaybedildiği yazın belleğe "sevda dolu" olarak işlenişi, yitirilene duyulan aşk, nostaljik bakışı belirleyen bu pathos'a dayanır.

YADSIMAYA YERLEŞMEK: KIŞLA ÖRTÜLEN "YAZ ŞARKILARI"

"Sevda Dolu Bir Yaz"daki esinti motifi "Yaz Şarkıları"nda da karşımıza çıkar ama başka bir anlam yüküyle: İlk öyküde kayıp cennetin kokusunu getiren esinti, bu kez, onca zamanın ardından birden ortaya çıkıp bastırılmış geçmişi hortlatan, tekinsiz bir kokuya dönüşecektir.

"Yaz Şarkıları"nın –tıpkı ailesinin diğer kadınları gibi– uzun ve gösterişli isimli küçük kızı Şemsigül Şehrazat Debrecenli'nin büyüleyici yazı ilkokula başlamadan önceki yazdır. Bu yazın büyüleyiciliği, çocuğun büyüklerinden dinlemek zorunda kalmadan hatırlayabildiği ilk yaz oluşunda saklıdır, bunlar onun içinde kalacak olan günlerdir. Önceki yazlar çocuğun belleğine bir dolayımla aktarıldıkları için onun kendi yazları sayılmazlar, içinde kalmazlar: "Onlar benim yazlarım sayılmazdı ki" (Füruzan, 1999: 43). Bu reddiye, anlatıcı için çocukluktan yetişkinliğe uzanacak olan şu içsel kabulü de birlikte getirir: Anımsanmayan, hiç değmemiş, hiç yaşanmamış demektir.

Öykünün ilk bölümü olan "Birinci Yaz Şarkıları"nda Şehrazat altıncı yaşının kavrayışıyla ve belleğine işlediği tüm renkleri, kokuları, sesleri içeren duyumsal detaylarla işte bu yazı anlatır. Küçük kızın anneanne, dede, anne, baba, teyze ve dayıdan oluşan mütevazı orta sınıf aile üyeleri birbirlerine çok güçlü bir sevgiyle bağlıdır. Şehrazat ile anne-babası Kadıköy'de, Şehrazat'ın annesinin ailesi Bakırköy'de yaşamaktadır. Çarkçıbaşı olan babası işi gereği denize açılıp uzaklara gittiğinde teyzesi Bakırköy'den onlara kalmaya gelir. Çocuğun "iki evin kıymetlisi" olarak sarıldığı sevgi yumağı, anne ve teyzenin ilişkisel dinamiği üzerine gözlemleriyle ortaya konur:

Birbirlerine "uzun sürmüş bir ayrılığın bitiminde kavuşmuşlar gibi" bakan bu iki kadın bir araya geldiklerinde "birbirlerinin ağzından aldıkları sözcüklerle sürdürdükleri tutkulu konuşmalar" yaparlar ve buluşmaları "hiç eksilmeyen sevecenlikleriyle" yinelenir durur (Füruzan, 1999: 44-45). Çocuğun yaz öğleden sonraları, sıcağın sesleri ve renkleri eritip titreyen bir tülle sarmaladığını hissedişi gibi, bu sevgi bağı da tüm aile üyeleri tarafından karşılıklı incelik ve özenle beslenerek çocuğun yaşamını sarmaktadır.

Bu tatlı cennete düşen ilk gölge, hastaneye yakın olmak için aile büyüklerinin Kadıköy'den Bakırköy'e taşınmasına neden olan Kerim Ali dayının hastalığıdır. Kadıköy'deki evden ilk kez çıkışı, çocuğa iki zıt deneyimi birlikte yaşatır: Bir gün ailece Bakırköy'deki hastanede kalan dayıyı ziyaret eder, akşamüstü de yakınlardaki Miltiyadi Aile Gazinosu'na giderler. Küçük kız bir yandan ruhsal çöküntü yaşayan Kerim Ali dayının "kesintisiz aynılığı" (Füruzan, 1999: 54) karşısında büyüklerinin yaşadığı üzüntüye ve durgunluğa, ışığını yitirmeye başlayan bakışlara, konuşmaya benzemeyen konuşmalara ilk kez tanık olurken diğer yandan da hayatında ilk kez gördüğü ve bir çocuğun düş dünyasını besleyecek tüm renklere sahip olan Miltiyadi Aile Gazinosu'nun büyüsüne kapılır. Ailenin biricik oğlu olan dayısı, küçük kızın öykü boyunca göreceği rüyaların baş aktörü haline gelir. Miltiyadi Aile Gazinosu'nun sahnesine yağlıboyayla resmedilmiş kuyrukluyıldızlı gökyüzü, fasıl ekibindeki siyah saçlı kadın, sihirbaz Kamil Kadabra ile asistanı Matmazel Janin de çocuğun rüyalarına sızarak gerçeğin katılığını yumuşatan imgelere dönüşür. Anlatı boyunca yinelenen rüyalar, ayrıca, öykünün yüzeydeki dış gözleme dayalı eksiltili anlatımını çocuğun derin ve karmaşık iç dünyasının sembolik yansımalarıyla destekleme işlevi taşır.

Yaşanan bu ilkyaz mevsimi gibi kısacık süren "Birinci Yaz Şarkıları"nın ardından kışı anlatan ve ilk bölüme göre çok daha uzun süren "İkinci Yaz Şarkıları" bölümü başlar. Küçük kız bir noktada kışın ürkütücü bitimsizliğine dayanamayıp annesiyle babasına "Kış yazdan uzun mudur?" diye sorduğunda aldığı karşılık şöyledir: "İnsana daima öyle gelir" (Füruzan, 1999: 170). Çocuk bu uzun, sert kışta bir türlü uyum sağlayamayacağı okula başlar. Öğretmeni ailedeki sevgi dolu kadınların aksine soğuk ve despottur; şefkatli

hitaplarla çağrılmaya alışkın çocuk okulda adına bile yabancılaşacak, adı yerini okul numarasına bırakacaktır. Okul tek sözcükle afallatıcıdır; kurşun rengi bir binada, tektipleştirici ve ruh sakatlayıcı bir talim-terbiye mekanizması. Kaçışsız. Sınıfsal ayrımın ilk sezgileri de bu kâbusa eklenir ve Şehrazat uzun, ateşli bir hastalıkla okula karşı koyar. Bu sırada bir gelişme kaydetmeyen Kerim Ali dayısına uygulanan elektro şok aileyi derinden sarsar: Hastanın iyileşeceğine dair umutlar yitmektedir. Çocuk büyüklerinin dudaklarındaki gülümsemelerin artık gözlerini ışıtmadığını giderek artan bir sıklıkla fark etmeye başlar; asıl duygular göstermelik davranışlarla örtülmektedir.

Böylece ailenin birbiri ardına vereceği kayıplarla dolu upuzun bir kışa dönüşür çocuğun büyüyüşü: Önce Kerim Ali dayı, ardından kalp krizi geçiren dede, gemi kazasından cenazesi gelmeyen baba, sonunda iyice yaşlanan anneanne kaybedilir. Teyze radyo sanatçısı olma hayalinden vazgeçer, evlenip Almanya'ya yerleşir. Anne yavaş yavaş, bir daha çıkmamak üzere kabuğuna çekilir. Yıldan yıla tüm renkler gölgelenirken bir zamanlar ailenin gözbebeği olan Şehrazat, büyümeye ve kendine terk edilir. Alışamasa da -mış gibi davranarak uyum sağladığı tekdüze okul yılları boyunca yaşanan her bir kayıpla aile giderek fakirleşir, her defasında daha fakir semtlerin daha kötü evlerine taşınırlar. "Hayat" akar. Şehrazat'ın kararlı bir atılımla sınıfları geçip hukuk fakültesine girişiyle ve zengin, başarılı bir avukat olup adını değiştirişiyle koşut şekilde bellek de bitmek bilmeyen bu ilk kış mevsimini tüm kayıplarıyla örtüp gömer. Şehrazat Şemsigül Debrecenli, Gül Debrecenli'dir artık.

"Yaz Şarkıları" edebî tür olarak tanıklık edebiyatına da yaklaşır. Tanıklık edebiyatında toplumsal bellekte yer eden travmatik olaylar anlatıcının bellek prizmasından geçerek metne dahil edilir. Böylece hâkim ideolojinin sürekli yineleme ve karşı anlatıları susturma yöntemiyle güçlendirdiği tarihsel büyük anlatının bireysel anlatıya sızması ve burada yeniden kurulması sağlanır. Bu yeniden kurma süreci, tanık olunan kolektif-travmatik olayın tarihsel anlamının yeniden düzenlenmesi değildir sadece, aynı zamanda bu travmanın bireyin üzerindeki etkisinin de düzenlenmesidir (Gündoğan-İbrişim, 2015). "Yaz Şarkıları"nda anlatıcının bireysel kayıpları Demokrat Parti Dönemi Türkiyesi'nin kayıplarıyla örtüşür,

bu iki kayıp için de benzer bir bastırma mekanizması işletilir. 6-7 Eylül'de yaşanan İstanbul Pogromu'yla başlayan süreç, azınlıkların kültürleriyle birlikte tarihsel bellekten de kazınma girişimidir. "Yaz Şarkıları"nın kendi derdine düşmüş ailesi, bu yerinden yurdundan edici şiddete dolaylı olarak tanık olur:

> Sonra her şeyi parçalamaya girişmişler. Kumaşları sokaklara fırlatmışlar. Kristalleri kaldırımlara atıyorlarmış. Ben de görmüşüm gibi anlatıyorum. Madam Efili günler sonra iki parça eşyasını denk etmeye uğraşırken bir el bile uzatamadık. Ne olduğunu anlayamadık ki. Beyoğlu'nda Balık Pazarı'nda Hacı Vasil'in balıkçı tablalarını altüst etmişler. Kapatılan mağazaların kepenklerini kırıp o canım ipekleri, kadifeleri kaldırımlara sererek üstünde tepiniyorlarmış. (Füruzan, 1999: 108)

Bu tarihsel olguyu yankılayacak şekilde, anneannenin Meryem Ana resminin altına mum yakışı, dedenin kilise çanları çalarken de ezan okunurken de aynı saygıyla "ya Hak elhamdülillah" deyişi, çocuk doktoru Musevi Abımelek Bey, Miltiyadis'in gazinosu, ezberlenen Rumca şarkılar, aile büyüklerinin komşuları ve ev sahipleri Madam Efili ile kocası Vasil Hacıkarletos, teyzenin yakın dostu terzi Hrisula gibi ailenin "geriye dönerler bir gün elbette" diyerek andığı Gayrimüslim dostlar ve çocukluk cennetinin çok kültürlü İstanbul'u da diğer kayıplarıyla birlikte anlatıcının belleğinin derinliklerine gömülür (Füruzan, 1999: 109).

Travmayla uzlaşmak, herkes gittiğinde geride kalan olmaktan bile daha zordur. Ailedeki üç kadının; Şehrazat, annesi ve teyzesinin kayıplarla dolu geçmişle başa çıkma yöntemleri birbirinden farklıdır. Teyze, kaybın ikamesi için yeni bir aile, yeni bir yaşam kurmak üzere fiziksel mekân değiştirerek Berlin'e taşınır. Berlin'de eşiyle bırlikte yeni bir meslek hayatına başlar, iki çocuğu olur ve yerleşir. Geçmiş, yıllar içinde nadiren ziyaret edilen, birkaç hafta kalınıp geri dönülen bir mekân haline gelir. Anne, çok yumuşak ve uzun süren bir geçiş sonucu, her şeye rağmen akan "hayat"la bağlarını koparır, geçmişe saplanmış bir hayalete dönüşür. Geçmişin nesneleriyle dolu odasının nostaljisine sığınır. Ancak nostalji ne kadar fazlaysa inkârı da o kadar hararetli olur (Boym, 2009: 15). Annesinin odasındaki kırık dökük eşyalara, eski anı parçalarına, bu bir nevi *kitsch* sergisine bakmaya bile tahammül edemeyen Gül

Debrecenli için nostalji yoktur. Çünkü bazıları için nostalji, içinde "geriye bakmanın sizi sonsuza dek felçli bırakabileceğinden, tuzdan bir sütuna, yani hüznünüze ve kalkıp gitmenin boşunalığına dikilmiş acınası bir abideye dönüştürebileceğinden duyulan bir korku" barındırır (Boym, 2009: 16). Oysa anımsanmayan, hiç yaşanmamış demektir. Daha ilkokulda yadsımaya başladığı ismiyle Şehrazat'ın önünde tek bir yol vardır bu yüzden: Yadsımaya yerleşmek. Artık gerçekliğine inanamaz hale geldiği geçmişi, geride bıraktığı ada sahip olan bir başkasının kılmak, yeni bir adla ve yaşamla geçmişi kendinden dışsallaştırmak.

Maçka'da 200 metrekarelik asansörlü bir apartman dairesinde yaşayan, çalıştığı şirkete ortak olan güzel, zengin, başarılı avukatın bir zamanlar yoksulluğun kokusunu taşıyan ortak helalı evlerde, fakir semtlerde yaşamış, rengi giderek solan okul önlüğü giymiş bir kız olması mümkün değilmiş gibi. Bu steril, sınıf atlamış, yapayalnız hayatın ardındaki o sevecen, hassas, iyi kalpli insanlar hiç olmamış, Miltiyadi aile gazinosu yalnızca küçük bir kız çocuğunun gördüğü uçucu bir düşmüş gibi. Ancak bu -mış gibiliği sarsacak tekinsiz bir an da gelecektir. Tekinsiz, "unutulmuşun gizli yuvasından başını uzatması, yıllar sonra tanınmaz halde verdiği tanınma savaşı"dır (Gürbilek, 2020: 51). "Yaz Şarkıları"nın sonunda Gül Debrecenli arabasıyla sahilden havaalanına doğru giderken Bakırköy civarında birden başını döndüren, kulaklarını zonklatan bir koku alır, arabayı kenara çekip ağlamaya başlar. Onca yılın ardından aniden ortaya çıkıp geçmişi hortlatan bu koku, çoktan yıkılmış Miltiyadi Aile Gazinosu'ndaki akasyaların kokusudur. Oysa etrafta apartmanlardan, çay bahçelerinden, restoranlardan başka bir şey yoktur. Gül Debrecenli, "o garip gün"de geçmişine son kez veda ettikten sonra yeniden unutuşa sığınır:

> Bana dokunup geçen sersemletici bir koku, bulaşıcı bir hastalık bu anımsamalar şimdi... Hiç hoşlanmıyorum bu tür anımsamalardan... Ortada geçmişe ait bir iz bile yok ki. (Füruzan, 1999: 204)

Artık kayıp bile olsa, bir zamanlar var olduğuna inanılan cennetin birlik ve tamlık vaadini alenen boşa çıkaran bir dönüşüm vardır burada. İlk öyküdeki esinti motifi kaybın ikamesiyken burada yeri doldurulamayanın eziyetli hatırlatıcısıdır. Unutmadaki yaşamsal

iradeyi belirgin kılar, unutmanın kendini unutmasına engel olur. Buna koşut olarak, Nietzsche'nin unutma'yı ruhsal düzeni koruyan olumlu bir yetenek olarak tanımladığından söz etse de, tıpkı "mutlu son" diye bir şeyin olmayışı gibi "mutlu unutuş"un varlığına da şüpheyle yaklaşır Ricoeur (Ricoeur, 2004: 500). "Mutlu unutuş" yoktur. Geçmişle uzlaşmanın zorluğu, unutuşa sığınan kişi için feragatin büyüklüğünü de ortaya koyar. Feragat öyle büyüktür ki, geriye sadece yalnız bir kadın ve içindeki "onarılmaz burukluk" kalır.

ANLATMAK İLE ANLATMAMAK ARASINDA: *DERDİMİ UMMANA DÖKTÜM ASUMANA İNLEDİM*

Beatriz Sarlo'ya göre, "Geçmişte yaşanan zaman yok edilemediği, insanı kâh esir alan kâh azat eden acımasız bir takipçi olduğu için, geçmişin şimdiki zamana yaptığı akınlar ancak anlatı yöntemleri (...) aracılığıyla örgütlendiği ölçüde anlaşılabilir" (Sarlo, 20012: 12-13). *Sevda Dolu Bir Yaz*'da yer alan iki anlatı da bireysel *Bildung* tarzı olay örgüsüne sahiptir, anlatıcıların kendi geçmişlerini hafızalaştırma, kendi kimliklerini oluşturma süreçleri bir olaylar zinciri içinde anlatı şimdisine dek aktarılır. Bir ben-anlatısal öykü, dinleme eylemine yönelik olarak aktarıldığında, başka bir ifadeyle anlatan ile dinleyen arasında bir iletiye dönüştüğünde, yorumlama alanına da girmiş olur (Brooks, 2016: 64). Böylesi bir iletim ise, anlatıcının kendi yaşam öyküsünü bu yorumlama alanında yeniden örgütleyerek kendi anlatısal hakikatini kurmasına yardımcı olur.

"Sevda Dolu Bir Yaz"ın isimsiz anlatıcısı kendi hikâyesini doğrudan kızına anlatır. Kızıyla birlikte trenle Anadolu Yakası'na geçmektedirler ve anlatıcı, çocukluğunda babasıyla Ankara'ya yaptıkları başka bir tren yolculuğundan söz etmektedir:

> Babamla geçen tren yolculuğunu, büyürken de hep çok şey düşünerek, kendime anlatarak daha iyi anladım ve öğrendim. Öyle işte... (...) Babamla yaptığım tren yolculuğu hayatımdaki ilk mutlu şeydir, ikincisi de seni doğurmam. İyi ki de oldun bir tanem. Hayatımdaki bütün bu olağanüstü şeyleri kime anlatacaktım ki... (Füruzan, 1999: 16)

"Yaz Şarkıları"nın anlatıcısı Gül Debrecenli'nin aksine "Sevda Dolu Bir Yaz"ın anlatıcısı, büyürken kendine defalarca kez anlattığı kişisel hikâyeyi anlatabileceği bir dinleyiciye sahip olacak kadar şanslıdır. Üstelik dinleyicinin varlığı, kendi kızı olduğu için, kurduğu anlama sevgiyle yansır. "Şimdi, babamı da kendimi de bu yolculuğun bana anlatılmış kişileriyimiş sanıyorum" (Füruzan, 1999: 13) dese de, hikâyesini anlatırken verili kuralları, çizilmiş çerçeveleri, kendisine hakikat diye sunulanı kabullenmiş biri gibi görünse de aslında derinde yaşadığı farklıdır. Bir reddiye, içsel bir karar vardır burada, tek çıkış yolu: O, babası gibi olmayacak, kendi hikâyesini çocuğunda tekrarlamayacaktır:

> [Babam] benim büyümemi beklemedi. Ben seni hep bekleyeceğim. Korkma sakın e mi? (Füruzan, 1999: 16)

Buna karşılık, "Yaz Şarkıları"nda anlatıcı hikâyesini doğrudan birine anlatmaz, anlatırken kimseye hitap etmez. Ancak adı bize bunun aksini söyler: İlginç şekilde, Çarkçıbaşı olan babası Marsilya limanındaki salaş bir sinemada "Gemici Sinbad'ın Maceraları" adında bir film izlemiş ve filmdeki Şehrazat adlı, akıllı, güzel kızdan etkilenip kendi kızı olursa adını Şehrazat koymaya karar vermiştir (Füruzan, 1999: 138). Böylece anlatıcı, doğrudan dünyanın en ünlü, en bilinen anlatıcısı *Binbir Gece Masalları*'nın Şehrazat'ının adını taşımakla, sanki soyut bir dinleyici edinir ve yeni bir bağlamsal katman kazanır.

Edebiyat tarihinde anlatma edimine *Binbir Gece Masalları* kadar kritik, yaşamsal önem atfeden bir başka anlatı daha olmasa gerek. *Masallar*'ın çerçeve öyküsüne göre Şah Şehriyar, karısı tarafından aldatılınca tüm kadınlardan intikam almaya karar verir ve her gün başka bir kızla evlenip ertesi gün onu idam ettirir. Sonunda Vezir'in çok okuyan, çok bilen, çok güzel konuşan kızı Şehrazat, babasının tüm itirazlarına rağmen bu durumu sonlandırmak için Şehriyar'la evlenmek üzere öne çıkar ve bir plan yapar. Evlilikle beraber Şehrazat'ın her gece masal anlattığı, sabaha karşı da "gündüz masal anlatılmaz" diye masalı en heyecanlı yerinde kestiği, merakına yenilen Şah'ın izniyle de masalın devamını ertesi güne bıraktığı bir süreç başlar. Böylece aradan yıllar geçer, Şehriyar Şehrazat'ın

anlattığı masalları dinleye dinleye öfkesinden kurtulur, bağışlamayı öğrenir ve iyileşir (Onaran, 2020: 14-15). Şehrazat hayal gücüyle zamanı manipülasyona uğratarak, zamanın içinde, yaşam ile ölümün sınırında bir eşikte oluş durumu yaratarak hem kendi ölümünü hem de kendisini takip edecek hemcinslerinin ölümünü erteler; en nihayetinde de engeller. Bu bakımdan anlatmak sadece hayata bir anlam vermek değil, aynı zamanda hayatta kalmaktır (Leeuwen, 2018: 116).

"Yaz Şarkıları"nın Şehrazat'ı ise ilk bölümün girişinde daha önceki yazları ona büyükleri anlatırken o yazın kendisinin anımsadığı ilk yaz olduğu için nasıl da büyüleyici olduğunu söylüyordu. Çünkü o yaz, kendi hikâyesini artık doğrudan kendisinin anlatmaya başlayacağı yazdır. Annesinin sabahlığının üzerinde yer alan kuş desenleriyle, Miltiyadi Aile Gazinosu'ndaki imgelerle, rüyalarla hayal gücünü işletir; başka bir deyişle zor zamanlar geldiğinde, kendi ilk elden, özenle derlediği duyumsamaları kullanarak kendi kendine masallar anlatır, böylelikle gerçeğin katılığı içine bir eşik yerleştirerek hayatı kendisi için yaşanılabilir kılar. Dolayısıyla anlatma edimi, gerçekliği değiştirme gücüne sahiptir (Leeuwen, 2018: 44).

Ancak Şehrazat, küçüklüğünden beri daima ismini yadırgamıştır. O, *Binbir Gece Masalları*'nın geçmişe ait bir travmayı iyileştirmeye çalışan akıllı, güzel kızı olmayı kendi seçmemiştir. Hikâyesinin bu hale geleceğini bilmiyordur çünkü. Geçmiş değiştirilemez, anlatmak sadece geçmişin şimdideki anlamını ve yorumunu değiştirmeye yarar. Üstelik anlatı şimdisine ulaşıldığında onun kendi kimliğini yalnız bir kadın olarak kurduğunu görürüz; dolayısıyla etrafında "Sevda Dolu Bir Yaz"ın anlatıcısının yapabildiği gibi ortak bir anlam kurulabilecek, bu anlama sevginin iyileştirici gücünü yansıtacak anlamlı bir öteki, somut bir dinleyici yoktur. Adını değiştirir bunun için; Şehrazat olmayı bırakıp Gül Debrecenli olur ve adını değiştirdiği zaman hikâyesini de kaybeder. Ortada ne anlatılacak bir hikâye ne de geçmişe ait bir iz kalır böylece. Stephen Grosz'un da dediği gibi, "Öykümüzü anlatmanın yolunu bulamadığımızda öykümüz bizi anlatır – rüyalarımıza girerek, semptoma dönüşerek ya da nedenini bilmediğimiz şekilde davranmamıza neden olarak" (Grosz, 2014: 22). Belki de bir esintiyle çıkagelerek...

KAYNAKÇA

Boym, Svetlana, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Brooks, Peter, *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*, çev. Hivren Demir Atay-Hakan Atay, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.

Duruel, Nursel, "Tarihin İlk Çağlarından Beri Kayda Düştüğü Acılarla İlgileniyorum" (söyleşi), *kitap-lık*, S. 99, Kasım 2006.

Füruzan, *Sevda Dolu Bir Yaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Grosz, Stephen, *İncelenen Hayatlar: Kendimizi Nasıl Yitirir, Nasıl Buluruz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Gündoğan-İbrişim, Deniz, "Travma, Tanıklık ve Edebiyat: Devrimi Yazan Çapraz Ateş Altındaki Kadın", *Oggito*, 18 Ekim 2015, Çevrimiçi: https://oggito.com/icerikler/travma-taniklik-ve-edebiyat-devrimi-yazan-capraz-ates-altindaki-kadin/8167.

Gürbilek, Nurdan, *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Leeuwen, Richard van, *The Thousand and One Nights and Twentieth-Century Fiction: Intertextual Readings*, Handbook of Oriental Studies, Section 1, The Near and Middle East, V. 124, Leiden-Boston: Brill, 2018.

Nietzsche, Friedrich, "Yalnızca İncitmeyi Sürdüren Şey Bellekte Kalır", *Mnemosyne'nin Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler*, der. Uwe Fleckner, çev. Emre Koyuncu, İstanbul: Umur Yayınları, 2017.

Onaran, Âlim Şerif, "Türkçeye Çevirenin Önsözü", *Binbir Gece Masalları*, C. 1/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Ricoeur, Paul, *Memory, History, Forgetting*, çev. Kathleen Blamey, David Pellauer, Chicago-Londra: The University of Chicago Press, 2004.

Sarlo, Beatriz, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, çev. Peral Bayaz Charum-Deniz Ekinci, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Şüyün, Faruk, *Füruzan Diye Bir Öykü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Küçük Umutlar, Serçeler ve Çocuklar

Nazan Maksudyan[1]

"Göğsü kınalı bir serçe varmış, ufacık... Gök gürleyince yere yatar da ayaklarını havaya kaldırırmış. 'Neden böyle yapıyorsun?' diye sormuşlar. 'Ah sormayın,' demiş. 'Bu dünyada sayısız canlı var. Gökyüzünde gök gürültüsü ve şimşek var. Olur da gök yıkılıverirse, çökmesin diye ayaklarımı kaldırıyorum,' demiş. Böyle dermiş bir yandan da titrermiş gök gürlerken. 'Korkumdan,' dermiş 'kırk kantar yağım eriyor.' 'Yahu,' demişler 'sen kendin yoksun beş dirhem, nereden oluyor da kırk kantar yağın eriyor?' 'Âlemin kendine göre dirhemi, kantarı var,' demiş serçe 'siz ne anlarsınız?'"

Göğsü Kınalı Serçe: Türkiye Hakkında Resimli Kitap (*Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*), Füruzan'ın Doğu Almanya'nın çocuk ve gençlik edebiyatında önemli yeri olan Wera ve Claus Küchenmeister'la birlikte "derlediği" bir çocuk kitabı. 1980 yılında Der Kinderbuchverlag tarafından basılan kitap Doğu Almanya'daki okura, çocuk kitabı estetiğine sadık kalarak, ancak içerik itibariyle kimi zaman daha "yetişkin" bir söylemle Türkiye'yi ve Türkçe edebiyatı tanıtmayı hedeflemiş. 1984 yılında ikinci baskısı da yapılan kitapta Füruzan'ın seçtiği ve Arif Çağlar tarafından Almancaya çevrilen şiir, masal, fıkra, bilmece gibi yazılı ve sözlü edebiyat örneklerinin yanı sıra, Wera ve Claus Küchenmeister'ın ağzından yazılmış, fakat çoğunlukla "arkadaşımız Füruzan'ın anlattığına göre" (*Füruzan, unsere Freundin, erzählte uns*) ifadesine yer veren Türkiye'ye dair "genel bilgi" kısımları var.

Göğsü Kınalı Serçe'nin güzel mi güzel çizimlerini Der Kinderbuchverlag'ın çok sayıda çocuk kitabını resimleyen Elke Bullert yapmış.

Kitaba adını veren "göğsü kınalı serçe" masalı, Nihat Behram'ın 1980 yılında Cem Yayınevi Çocuk Dizisi'nden çıkan aynı isimli masal

1 Prof. Dr., Freie Universität Berlin



Resim. 1- Kapak resmi, *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei* (Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1984).

derlemesi vesilesiyle Türkiye'de yeniden hatırlanmış ve muhtemelen bu sayede Füruzan'ın derlemesinde yer almış olmalı. Masalın kitaba adını vermesi itibariyle hikâyedeki kıssanın kitabı hazırlayanlar için ne anlama geldiği ve okura ne anlatmak istediği konusunda biraz düşünmekte fayda var. Aslında fırtınadan çok korkan, "eti ne budu ne" bir minik serçe, yine de olası felaket karşısında direnişini sürdürür. Kendi canından hiç söz açmaz, yeryüzündeki diğer sayısız canlıyı korumaktır esas amacı. Diğerkâmdır, dayanışma içindedir. Küçük bir serçenin, küçük bir ülkenin, küçük bir çocuğun sarsılmaz mukavemetine, mütevazı cesaretine, cömert fedakârlığına, kahramanlık taslamadan dünyaya kafa tutmasına hayranlık vardır masalda.

Kitabın merkezinde ezilmişliği dışlamayan, aşağılanmışları sessizleştirmeyen, dolayısıyla abartıya kaçmayan ama yine de makul ve mümkün bir umut var. Küçük bir yıldız gibi yanıp sönen bir umut ve direnç. "Merhaba Çocuklar" diyerek "ferah ve emin" baş-

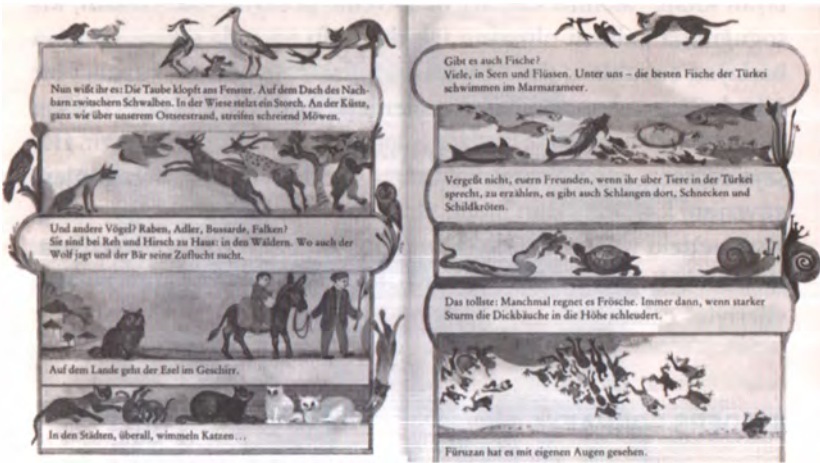
layan kitap, "âlemin kantarı"na güvenle ilerliyor. Öte yandan, kış soğuğunda paltosu olmayan fakirleri; altı yaşında sigara satmaya başlayan çocukları; dar ve karanlık odalarda yaşayan, yabancı bir ülkede hep yabancı kalan göçmenleri; 1 Mayıs 1977'de Taksim Meydanı'nda üzerlerine ateş açılanları, ezilenleri unutturmuyor. Her şeye rağmen, yine Nâzım Hikmet'in dizeleriyle, "gelecek günlere güvenimi kaybetmedim hiçbir zaman..." diye umutla bitiyor kitap. Türkiye'deki sosyalistlerin, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin, Dursun bebeğin, Orhan Veli'nin sokak kedisinin kapısını "güneşli elleriyle" çalacak bir gelecek umudu utangaçça göz kırpıyor.

İLK DERS COĞRAFYA

> Türkiye, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin yedi katı büyüklüğünde bir ülkedir. Batıda Bulgaristan ve Yunanistan ile sınır komşusudur. Kuzeyinde SSCB, doğusunda İran, güneyinde Suriye, Irak ve Kıbrıs ile komşudur. (s. 6)



Resim 2- Türkiye haritası, *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*, s. 6.



Resim 3- Türkiye'nin hayvanları, *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*, s. 19-20.

Kitabın hemen başında tarif edilen Türkiye, Alman Demokratik Cumhuriyeti'yle kıyas kısmı bir kenara bırakılırsa, Milli Eğitim tarafından hazırlanan Sosyal Bilgiler ya da Coğrafya kitaplarının vazgeçilmezleri "üç tarafı denizlerle çevrili" ve "komşular" esaslarını hatırlatıyor. Ülkenin etrafındaki denizler, balıkları ve tekneleriyle haritada başrollerde. Kültürel, turistik zenginlik olarak İstanbul'un tamamını kaplayan camiler (nedense Aya Sofya seçilmiyor), Ege'deki anonim tarzda çizilmiş antik kalıntılar, Konya Mevlana Türbesi/Müzesi, Ankara Kaleiçi ve Sultan Alâeddin Camii, Peribacaları, İshak Paşa Külliyesi (Doğubayazıt) görülüyor. Bunlardan başka Fırat, Dicle, Sakarya, Gediz ve Kızılırmak nehirleri; İznik, Tuz ve Van gölleri; Toroslar ve Ağrı Dağı bellibaşlı coğrafi ögeler olarak haritada yer almış. Bu kadar dikkat ve detaya karşın, haritanın Hatay'ı (Antakya) dışarıda bırakmış olması şaşırtıcı.

Çocuk okur için cazip bir dil ve görsellik içinde sunulan Türkiye hayvanlarına dair iki sayfada, ülkenin habitatı sevimli biçimde anlatılıyor. Güvercin pencereyi tıklatıyor; çatılarda kırlangıçlar cıvıldıyor; çayırda bir leylek geziniyor; sahilde ise çığlık çığlığa martılar uçuşuyor. Sonra ormanlara doğru ilerleyen izlek, geyik, kurt

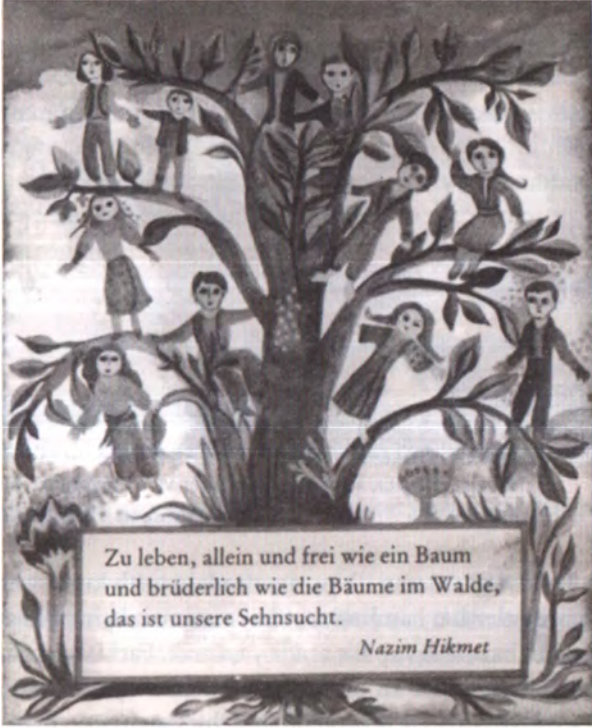
ve ayıyla da karşılaşıyor. Yılanlar, salyangozlar ve kaplumbağalar elbette unutulmuyor. Kırlarda eşekler yük taşıyor; şehirlerde kediler fink atıyor. Göllerde, nehirlerde, denizlerde dolu balık yüzüyor ama en lezzetli balıklar Marmara Denizi'nden çıkıyor. "En matrağıysa," diyor yazarlar, Türkiye'de "bazen kurbağa yağmuru yağıyor" Ne zaman şiddetli bir fırtına tombul göbeklileri gökyüzüne, hatta ta bulutların içine fırlatsa, yağan yağmurla kurbağaların patır patır yeryüzüne düştüğünü "Füruzan kendi gözleriyle görmüş" diye ekliyorlar.

İKİNCİ DERS TARİH

> Türkler eski çağlardan beri farklı halklarla bir arada yaşamışlardır: Kürtler, Rumlar, Ermeniler ve Çerkeslerle. Türkiye'nin nüfusu 41 milyondur. (s. 6)

Kitabın Türkiye'yi anlatan ilk paragrafındaki tarih kurgusuysa okullarda öğretilenlerden bambaşka –ve aynı zamanda hiç olmamış– bir ülke hayalini barındırıyor. Bir arada yaşamak. Farklı halklarla, Kürtler, Rumlar, Ermeniler ve Çerkeslerle bir arada yaşamak. Ne yazık ki Türklerin ve Türkiye'nin tarihinde "bir arada yaşamak"tan çok daha "kullanışlı" kavramlar var. Örneğin, yerinden etmek, malına el koymak, köleleştirmek, katletmek, zorla müslümanlaştırmak, asimile etmek... Burada yazarların yine bir umut çerçevesinde, kitabın ortasında sadece son dizelerine yer verilen Nâzım Hikmet'in "Davet" şiirindeki "kardeşçe" yaşamak idealine dayanarak bu iyimser satırları yazdıklarını düşünebiliriz. Ancak 70'lerin sonunda Türkiye'de dahi solun milliyetçilikle hesaplaşma girişimleri, Ermeni soykırımını, Kürtlerin maruz kaldığı şiddeti tartıştığı hesaba katılırsa, Doğu Almanya'daki bu "cehalet"in çok masum olmadığı iddia edilebilir.

Bu bağlamda kitabın nasıl bir Türkiye tarihi sunduğundan kısaca söz edeyim. Uzunca bir anlatımla yer verilen Bizans dönemine ait "yılanlı" Kız Kulesi efsanesinin hemen ardından yazarlar küçük bir hatırlatmada bulunuyor. "Muhteşem İstanbul şehrinin",



Resim 4 – "Davet", *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*, s. 17

1453'ten sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olduğunu ve imparatorluğun adının kurucu padişah Osman'dan geldiğini çocuk okurlarına anlatıyorlar. İlerleyen sayfalarda yer alan Melih Cevdet Anday'ın "Dursun bebeğe ninni", Cahit Külebi'nin "Mehmet Ali" ve Orhan Veli Kanık'ın "Kuyruklu Şiir" eserlerine atıfla, bu eserlerin büyük ölçüde İstanbul'daki günlük hayatı ele aldığını ifade ederek, "neredeyse unutuyorduk" (Beinah hätten wir es vergessen) diyorlar, "Türkiye'nin başkenti 1923'ten beri Ankara. Osmanlı İmparatorluğu artık yok."

Bunu izleyen bağlamsız "anti-emperyalist mücadele" kurgusu, Birinci Dünya Savaşı'ndan, milliyetçi ideolojilerin ve savaşların küresel etkilerinden, bu bağlamda savaş esnasında imparatorluğu yöneten İttihat ve Terakki yönetiminin Türkçü eğilimlerinden ve sorumlusu olduğu kıyımlardan söz etmemeyi tercih ediyor. Burada elbette

Alman Demokratik Cumhuriyeti entelektüellerinin aslında resmen ilişki içinde ol(a)madıkları Batı blokuna dahil bir ülke ile, her şeye rağmen empati kurma çabalarını, dolayısıyla Türkiye'yi olduğundan daha sempatik göstermenin yollarını aradıklarını düşünebiliriz.[2]

> 1918'de İtalyan, İngiliz ve Fransız askerlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nu işgal ettiğini bilmelisiniz.
> Türk halkından kimse buna tahammül etmek istemedi. İşgalcilere karşı yiğitçe savaştılar. Üç uzun yıl!
> Ve nihayet 23 Ekim 1923'te ilk Türk cumhuriyeti kuruldu. Artık padişah yoktu.
> Peki şimdi, işçilerin ve köylülerin yönetimde olduğunu düşünüyor musunuz? Hayır, öyle değil.

Neden sosyalist bir rejim kurulamadığını açıklamak için Füruzan'ın uzmanlığına başvuran Doğu Berlin'li yazarlar (*Füruzan erklärt es euch*), ülkedeki zenginlerin mülklerini ve güçlerini alt sınıflarla paylaşmak istemediklerini, işte bu yüzden de halkın (*das Volk*) "kapı eşiğinden süpürdüğü" (*von der Türschwelle gefegt hatte*) yabancıların kısa süre sonra geri döndüğünü belirtiyor.

> "*[Kapıdan* kovulan] *bacadan geri* gelir" derler Türkiye'de. İtalyan, İngiliz, Fransız beyefendiler. Amerikalılar da bunun üstüne bir de zengin Türkler ekledi. Hiçbir şey düzelmedi.

Dolayısıyla ülkedeki bütün kötülüklerin, fakirliğin, çocuk emeğinin, işçi göçünün müsebbibi İtalyanlar, İngilizler, Fransızlar, Amerikalılar ve onlarla birlik olan "zenginler", ideolojik terminolojiyle söylersek "komprador burjuvazi" olup çıkıyor. Yazarlar, ülkedeki ekonomik ve sosyal adaletsizliklerin bir neticesi olarak işçi göçünü de eleştiriyor. Bu satırlar yazılırken, yani 70'lerin sonu 1980'lerin başında, artık yirmi yıldır Almanya'da, "anavatanlarından uzakta"

---

2 Bu noktada Füruzan'ın Doğu Almanya'daki yazarlarla iletişime geçmekte yaşadığı zorlukları hatırlamakta fayda olabilir. Füruzan'ın Yazarlar Birliği (der Deutscher Schriftstellerverband, DSV) ile temasa geçerek hem Federal Almanya'da hem de Demokratik Almanya'da yazarlarla mülakatlar yapmak niyetiyle "izin" isteme girişimi, DSV Başkanının "aynı kitapta iki taraf asla olamaz..." sözleriyle reddedilir. Demokratik Alman yazarlarla konuşma fırsatını ancak bir yıl sonra, 1977'de Der Kinderbuchverlag'ın davetiyle bir çocuk kitabı hazırlaması sırasında bulacaktır. Füruzan, *Evsahipleri* (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 83-85, 92.

çalışan ve yaşayan bir buçuk milyon Türkiyeli göçmen işçinin aldıkları ücretleri, fiziksel yaşam koşullarının kötülüğünü ve toplum dışına itilmişliklerini sorgulayan satırlarda şüphesiz bir Batı Almanya kritiği okumak mümkün. Bu tespitlerin Füruzan'ın 1975-76 yıllarında Federal Almanya'da bulunduğu sırada yaptığı gözlemlere ve yayımlanan eserine dayandığı da açıkça görülüyor. Son satırlarda doğaya ve coğrafyaya duyarlı vatan ve gurbet tasviri ise büyük bir umut vaat etmese de bir ihtimalin cazibesine dayanıyor.

> Birçok Türk anavatanlarından uzakta çalışıyor. Düşük ücretler karşılığında. Yaşadıkları odalar dar ve karanlık. Kötü yaşıyorlar, yabancı bir ülkede yabancı kalıyorlar. Ve sıla hasretiyle güzel İstanbul'larını düşünüyorlar...
> Anadolu ormanlarını...
> Kudretli Ağrı Dağı'nı...
> Van Gölü'nü...
> Ve Marmara Denizi'ndeki balıkları hatırlıyorlar...

YA ÇOCUKLAR?

> "Ya çocuklar?" diye soracaksınız. "Türkiye'de çocuklar ne oynuyor?"
> Evet, böyle bir şey.
> Okulun ilk gününde bir "okul külahı" (*Schultüte*[3])
> Oyun parkları,
> Jolka kutlamaları (*Jolkafeste*[4]) –
> veya:
> Pazar günü anne ve babayla müzeye gitmek

---

3 "Okul külahı", okula yeni başlayan çocuklara hediye edilen, genellikle kartondan yapılmış, içine hem kırtasiye malzemesi hem şekerleme vb. doldurulan oldukça büyük bir külahtır. Okulun ilk günü tüm çocukların yanlarında bir külah götürme geleneği, 19. yüzyıldan beri Almanya'da uygulanmaktadır, Avusturya'da da yaygındır.

4 Jolka Bayramı, Sovyet icadı, din ögelerini dışlayan bir çeşit Noel kutlamasıydı. İlk kez 31 Aralık 1937'de resmen kutlanan Jolka (Rusça "köknar", yaygın kullanımıyla Noel çamı), zaman içinde son derece popülerlik kazanmıştı. Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde de 1950'lerden itibaren Noel yerine Jolka Bayramı'nın kutlanması devlet pozisyonuydu. Çam ağacına bir kızıl yıldız takılmakta, hediye dağıtma işini ise Noel Baba yerine Peder Frost (Väterchen Frost) ve Pamuk Prenses (Schneewittchen) üstleniyordu. 1976'da Berlin Palast der Republik'te yapılan resmi kutlamanın fotoğrafı (Deutsches Bundesarchiv, Bild 183-R1212-014) tüm bu karakterlere yer veriyor, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bundesarchiv_Bild_183-R1212-0014,_Berlin,_Palast_der_Republik,_Jolkafest.jpg&oldid=453510083.

> veya:
> öğretmenle çocuk konserine gitmek –
> Böyle bir çocukluk yaşamıyor Türk çocukları.
> Belki zengin çocukları bilir tiyatronun neye benzediğini. Ama geri kalanı, yoksulların çoğunun neredeyse hiç çocukluğu olmuyor. Altı yedi yaşından evvel çalışmaları gerekiyor. Genellikle sigara satıyorlar.

Özellikle Türkiye'deki fakirlikten ve fakir çocuklardan söz eden kitap, 1930'larda Sabiha Sertel, Suad Derviş gibi isimlerin, 1970'lerde Yaşar Kemal'in yaptığı gibi, çocuk haklarına sınıfsal bir çerçeveden yaklaşıyor. Yoksul çocukların çocukluklarını yaşayamadıklarının altı çiziliyor. Alt sınıflara mensup çocukların erken yaşta büyümek zorunda kaldıkları varsayımı, Füruzan'ın birçok öyküsünde de, örneğin "Kuşatma"da karşımıza çıkar. Adaşım Nazan'ın annesi kızının küçükken hiç şımarmadığını, hiç yaygara çıkarmadığını anlatırken, kızı sanki "çocuk olmamıştır" diye düşünür.[5] Füruzan'ın eserlerinde öne çıkan ve *Göğsü Kınalı Serçe*'nin de değindiği, yoksullukla iç içe geçen ve çocukların çocukluklarını örseleyen ikinci kavramsa göçtür. Kitapta Türkiye'deki yoksul ailelerin daha iyi olanaklara kavuşmak için genellikle kırsal bölgelerden şehirlere göç ettiği, ancak kent hayatında da sosyal statülerini değiştiremedikleri, bilakis yoksulların en yoksulu oldukları belirtiliyor.

Büyük şehre göçmenin ve şehre tutunma çabalarının yarattığı zorlukları, aidiyetsizliği ve ezilmişliği çokça işleyen Füruzan'ın, "Temizlik Kolu" öyküsünün kısa bir özetiyle sürdürülüyor kitaptaki çocuk yoksunluğu konusu. Doğru düzgün bir paltosu olmadığı, el örgüsü hırkasıyla okula geldiği için sınıftaki diğer çocukların dalga geçtiği Hediye'nin ailesi fakirdir, babası gece bekçisidir. Öğretmene göre böyle alt sınıfa mensup bir çocuk için en uygun görev "temizlik koludur" Temizlik kolu ne mi yapar? "Toz alır. Yerlere düşen kâğıtları toplar... Öğretmenin masasını hep temiz tutar... Karatahtayı siler... Yeniden yazılır... Yazıldıktan sonra zil çalınca gene siler."[6] Aslında sınıftaki görevler değişkendir, fakat öğretmene göre Hediye'nin eli temizliğe "pek yatkındır", artık hep ve sadece bu işi yapacaktır. Bu aşağılanmayı Hediye ömrü boyunca unutmaz.

---

5 Füruzan, "Kuşatma", *Kuşatma*, İstanbul: YKY, 1996, s. 105.

6 Füruzan, "Temizlik Kolu", *Benim Sinemalarım*, İstanbul: YKY, 2007, s. 53.



Resim 5 – Türkiye'de çocuklar, *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*, s. 24.

Türkiye'deki çocukların büyük ölçüde yoksunluklarına yer veren bu karanlık portreyi biraz olsun aydınlatmak adına, yazarlar konuyu aniden değiştirip, Şeker Bayramı'ndan söz etmeye başlıyor:

> Her şeye rağmen,
> Türk çocukları da sizin kadar gülmeyi sever. Ve bayramlar kutlarlar. Mesela Şeker Bayramı. Bir, iki, üç gün sürer. Düşünün bir: üç güzel, üç uzun gün boyunca misafirlikler. Üç gün boyunca tatlı ikramı!

Ardından bayram yerlerindeki balon ve helva satıcılarından, bu sokak satıcılarının mallarını kendilerine has bir nidayla bağırarak sattıklarından söz ederek iyice şenlikli bir atmosfer yaratan kitap, küçük okurlarına "Helvacı helva"[7] şarkısının notalarını da sunuyor. Muhakkak flüt çalmayı bildikleri düşünülen Doğu Berlinli çocuk-

7 1965 yılında müzik grubu Mavi Işıklar'ın yorumuyla popülerleşen halk şarkısı.

ların, sözleri olmaksızın sadece melodisiyle sunulan bu şarkıyı kolayca çalabilecekleri vaat ediliyor. Daha önceki sayfalarda "cevizli kuru incir" ve "lokum" tariflerinin de yer aldığı düşünülürse, Türkiye'nin "turistik" ve *tatlı yönlerinin* öne çıkarıldığı söylenebilir. Öte yandan, hemen bir sonraki sayfada, yine notalarıyla birlikte yer alan "Üşüdüm Üşüdüm" şarkısındaki pervasız anlayışsızlık, Hediye'nin hikâyesindeki hakiki kırgınlıkla bir arada düşünüldüğünde kitabın acıyı tasvir etmekte daha mahir olduğunu teslim etmek gerek.

Türkiye'de çocukluk ve çocuklara ayrılmış birkaç sayfanın arasında yer alan, bugünkü Türkiye'yi temsil ettiğini varsayabileceğimiz illüstrasyondaki kısmi eleştiriye de dikkat çekmek anlamlı olabilir. İllüstrasyonun merkezinde renkli kıyafetleri, kimi yürür kimi dans edercesine hareket halinde, sırt çantalarıyla okul çocukları var. Şehirli üst sınıfları temsil ediyor görünen bu kalabalığa benzemeyen beş karakter ise okul kapısını andıran demir kapının sağında ve solunda, dışarıda kalmış görünüyor. Solda yere oturmuş çocuk, sanki içerdekilerden bir şeyi eksikmiş ve o yüzden girmeye çekiniyormuş gibi mahzun. Sağda ise sigara satan küçük bir çocuk ve kıyafetleri itibariyle köyden yeni geldikleri izlenimini uyandıran çiçek satıcıları var. Birbirlerinin yüzlerine dikkatlice bakar görünen bu "dışardakiler", kapının öte tarafındakilerin kim kime dum dumalığından oldukça farklı bir görüntü arz ediyor. Kapının ardında görülen Coca Cola ve Mercedes logoları da içerideki dünyanın Alman Demokratik Cumhuriyeti'nden bakıldığında pek matah bir yer olmadığını fısıldıyor. Bölümün hemen başında zenginler-fakirler şeklinde net bir iki uçlu söylem kuran Küchenmeister çiftinin, burada üstü kapalı bir Soğuk Savaş eleştirisi yaptığından söz etmek mümkün. Her ne kadar ülkedeki sol entelektüellerin çabaları ve eserleri, derlenen kitap vesilesiyle takdir edilse de, Türkiye'nin Demir Perde'nin neresinde olduğu yine de okura hatırlatılmış oluyor.

EDEBİYAT

Kitapta Nâzım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Melih Cevdet Anday, Cahit Külebi ve Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinin yanı sıra halk edebiyatından örnekler var: Bilmeceler; bir Nasrettin Hoca fıkrası

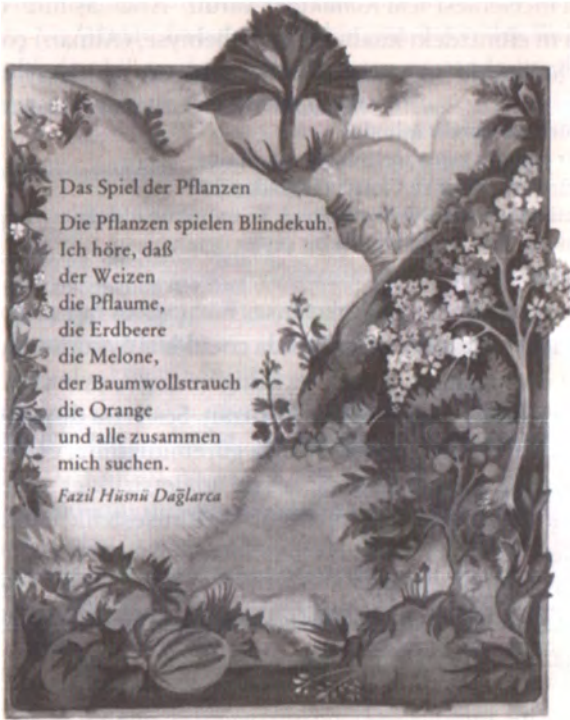
(kedi buysa ciğer nerede); bir Yunus Emre deyişi (karıncayı eyerledim...); yazarların "halk şarkısı" (*Volkslied*) tabir ettiği "Ay Dede, Ay Dede, senin evin nerede", "Üşüdüm, üşüdüm, a benim canım üşüdüm", "Helvacı helva" gibi çocuk şarkıları; masal (Göğsü kınalı serçe) ve Bizans döneminde geçen Kız Kulesi efsanesi[8]. Yazarlara göre sözlü edebiyat eserlerinin hepsi de yüzyıllardır söylenmekte (dinlenmekte), dolayısıyla Türkçe edebiyatın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Seçkide yer alan bilmece, masal, efsane, şarkı örnekleri, yazılı eserlere kıyasla hem sayıca çok daha fazla hem de sayfa itibariyle daha geniş bir yer kaplıyor. Bunun yanı sıra kimi geleneklere ve yiyeceklere de yer verilmesi sayesinde ülkenin bir tür etnografik ve kültürel panoraması sunuluyor.

Kitapta Türkçe yazılı edebiyat eseri olarak sadece şiire yer verilmiş. Beş erkek şairin toplam dokuz şiiri, bazıları kısaltılarak, Almancaya çevrilmiş. Nâzım Hikmet (3), Melih Cevdet Anday (1), Orhan Veli Kanık (1) ve Cahit Külebi'nin (1) eserlerini son bölümde tartışacağım için, burada sadece Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın derlemede yer verilen üç şiirine değineceğim. Çocuk yazını deyince ilk akla gelen isimlerden Dağlarca'nın "Ağaçlarım"[9], "Komşumuzun Kumrusu"[10] ve "Bitkilerin Oyunu"[11] şiirleri kitabın ilk yarısında ve neredeyse peş peşe yer alıyor. Yazarın 1971 yılında yayımlanmış *Kuş Ayak* kitabında yer alan bu üç şiir, Memet Fuat'ın *Türk Yazınında Çocuklar İçin Şiirler* (İstanbul, Adam Yayınları, [1968] 1993) derlemesine de girmiş. Her üç şiir de başrollerindeki bitki, hayvan ve doğa temalarıyla pastoral birer huzur atmosferi yaratıyor. Çocukların *Göğsü Kınalı Serçe*'yi okurken en rahat anladıkları ve en çok sevdikleri sayfalar bu çok güzel resimlendirilmiş şiirler olabilir.

FÜRUZAN

Kitabın son sayfasında, "son bir şey" diyerek kitapta eserlerine yer verilen yazarlar sıralanıyor. Wera ve Claus Küchenmeister elbette

8 Kuleye dair çeşitli efsaneler bulunuyor, yazarlar burada "yılanlı" efsaneye yer vermiş.
9 Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Kuş Ayak*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971, s. 249-50.
10 *Age*, s. 253.
11 *Age*, s. 255.



Resim 6 – Bitkilerin Oyunu, *Vom rotgesprenkelten Spatzen: Ein Bilderbuch über die Türkei*, s. 21.

ilkin kitabın birinci yazarı konumundaki Füruzan'ı tanıtıyor. Füruzan'ın 1935'te doğmuş İstanbullu bir yazar olduğuna, babasını erken yaşta kaybettiği için fakir bir çocukluk geçirdiğine değiniyorlar. Eğitimini tamamlayamamış olsa da tanınan bir yazar olduğundan, kitaplarının İngilizce, Rusça, Bulgarca ve Almanca gibi yabancı dillere çevrildiğinden bahsediyorlar. Çevrilen eserleri arasında öyküler[12], ilk romanı *Kırk Yedi'liler*, ve Federal Almanya'daki Türk işçileriyle

12 Yazarın öyküleri ilkin 1976'da Almancaya çevrilir: *Frau ohne Schleier: türkische Erzählungen*, (Viyana: Europa-Verlag, 1976; Münih: Deutscher Taschenbush Verlag, 1981). Füruzan'ın derlediği *Erkundungen: 9 türkische Erzähler*'in içinde yer alan "Kanı unutma" (Vergiß das Blut nicht) da ayrıca Almancaya çevrilmiştir ([Doğu] Berlin: Verlag Volk und Welt, 1982).

ilgili son incelemesi *Yeni Konuklar*[13] vardır. "Arkadaşımız" dedikleri Füruzan'ın elimizdeki kitabı yazma sebebiyse, (Alman) çocukların Türkiye hakkında bilgi sahibi olması şeklinde açıklanıyor.

> Füruzan kimdir aslında?
> Bir kısmını zaten metinlerde okudunuz:
> Füruzan, Wera ve Claus'un arkadaşıdır.
> Yetişkinler için öyküler yazıyor. Ve mümkün olduğunca çok çocuğun ülkesi, Türkiye, hakkında bir şeyler öğrenmesini istiyor.

Bu kısa özgeçmişte öne çıkmayansa, Füruzan'ın her ne kadar "yetişkinler için" yazsa da, yazarlığında çocukları öykünün merkezine koymayı başardığıdır. Sessiz ve edilgen değil, eylemlilik içinde çocuk karakterler yazabilmiştir Füruzan. Seslerini duyabildiğimiz, büyük bir kalabalığın içinde de olsa görebildiğimiz, gerçek karakterler. Annesiz babasız kalmış; sosyal adaletsizlikler, çaresizlik ve yoksulluk çemberine sıkışmış; göç ve kimsesizlik içinde yaşam mücadelesi veren bu çocuklar, her zaman ayakta durmaya çalışır, direnir, umudunu yitirmez.[14] Göğsü kınalı serçe gibi, bir yandan tüm olmuş ve olacak felaketlerin farkındadırlar, öte yandan kaçıp saklanmazlar, fırtınaya göğüs germekten geri durmazlar.

ALMAN DEMOKRATİK CUMHURİYETİ'NDE EDEBİYAT VE SİYASET

> Nâzım, ne mutlu sana
> cân û gönülden,
> ferah ve emin,
> "Merhaba," diyebildin.

Nâzım Hikmet'in Çankırı hapishanesinden yazdığı "Merhaba Çocuklar" şiiriyle başlayan kitap, ayrıca not düşüyor: Şair bu satırları 4 Temmuz 1940'ta[15] hapishanede yazmıştır, zira o gün "Alman

---

13 Türkçe ilk olarak 1977'de basılan kitap (Ankara: Bilgi Yayınevi), Almancaya 1985'te çevrilir: *Logis im Land der Reichen; wie eine türkische Schriftstellerin das Leben ihrer Landsleute in Deutschland sieht* (Münih: DTV, 1985).

14 Bu özellikler, "Parasız Yatılı", "Kuşatma", "Piyano Çalabilmek", "Edirne'nin Köprüleri", "Redife'ye Güzelleme", "Yaz Geldi", ve "Nehir"de açıkça karşımıza çıkar.

15 Kitapta hatalı olarak 9 Temmuz 1940 diye belirtilmiş; oysa 1940 yılının Temmuz ayında ilk Perşembe, ayın 4'üydü.

faşistlerinin" savaşlarını Belçika ve Fransa'ya da taşıdıklarını öğrenmiştir. Ve "Alman faşistlerinin" bir gün Sovyetler Birliği'ne de saldıracaklarını biliyordur. "Ama bu aynı zamanda yenilgilerinin de başlangıcı olacaktır. O yüzden de der ki":

Merhaba, çocuklar.

Bir geniş
bir büyük "Merhaba" demek,
sonra bitirmeden sözümü
   yüzünüze bakıp gülerek
– kurnaz ve bahtiyar –
         kırpmak gözümü...

İsmi itibariyle her ne kadar "çocuklar"a hitaben yazılmış olsa da, içerik itibariyle şiirin pedagojik kaygılardan çok siyasi sebeplerle kitapta yer aldığını düşünmek yanlış olmaz. Artık duvarın öte yanında kalmış olan "Alman faşistlerinin", sosyalist Alman Demokratik Cumhuriyeti'ndeki çocuklara büyük düşman olarak tekrar tekrar hatırlatılması, şüphesiz fazlası göz çıkarmayacak bir eğitim hedefidir. Kitabın sonundaki kısa biyografisinde, Nâzım Hikmet'in neredeyse sadece "siyasi kariyeri" bağlamında tanıtılması –Komünist Parti üyesi olması, yıllarca hapis yatması, Moskova'ya sürgüne gitmesi– Doğu Almanya'daki edebiyat ve siyaset ilişkisine kısmen ışık tutar.

Nazım Hikmet 1902'de doğmuştur.
Komünist Parti üyesiydi. 1938'de 28 yıl hapis cezasına çarptırıldı. Dünyanın dört bir yanında yapılan protestolar 1950'de hapisten çıkmasını sağladı. 1951'de Moskova'ya gitti. 1963'te ölümüne dek orada yaşadı. Nâzım Hikmet, Türkiye'nin en tanınmış sosyalist şairidir.

Doğu Alman okurun "sosyalist şair" Nâzım Hikmet'in hayatına ve sanatına olan aşinalığı ve hayranlığı sayesinde, *Göğsü Kınalı Serçe*'nin beğenilmesi ve dolayısıyla olumlu bir Türkiye algısı yaratılması arzulanmış olabilir. Nâzım Hikmet'in, Füruzan için de "bir rol modeli" olduğu vurgulanırken, Doğu Almanya'da henüz fazla tanınmayan Füruzan'ın yazarlığına da bir nevi referans mektubu eklenmiş oluyor.

Kitabın tarihi ve güncel siyasi gelişmeleri daha yakından aktardığı son bölümde yer alan şiirler ve Küchenmeister çiftinin ağzın-

dan yazılan kısımlarda, Türkiye'de sosyalizm adına küçük de olsa bir umut ışığı olduğuna işaret ediliyor. Göğsü kınalı serçe misali mücadeleyi sürdüren, başkalarını ikna etmesi çok kolay olmasa da kendince her şeye rağmen direnen bebekler, kediler ve işçiler çıkıyor karşımıza. Melih Cevdet Anday'ın "Dursun bebeğe ninni"siyle başlıyor umut tramvayı. Yazarlar ninninin, elimizdeki kitap kaleme alınırken, yani 1970'lerin sonunda, Türkiye İşçi Partisi'nin Genel Başkanı olan Behice Boran'ın 4 Eylül 1951'de cezaevinde doğan oğlu Dursun [Hatko] için yazıldığını belirtiyor.[16] Ninnide doğar doğmaz başlayacak bir kavgaya atılacak bir "tosun" ve onun "aslan gibi" anası öne çıkıyor. Dolayısıyla hapis ve mücadele, su, ışık, hava gibi, kundaktan itibaren dünyamızın bir parçası olarak kurgulanıyor.

Daha neler var neler var daha
İşte kundak
İşte hapis
İşte kavga
İşte Dursun bebek bizim dünya

Dandini dandini dastana
Bostana girmiş danalar
Böyle tosunlar doğursun yarına ninni
Bizim aslan gibi analar.

Ninniyi takip eden Cahit Külebi'nin "Mehmet Ali" şiirinde, şair kendi oğlunun doğumunu ve bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki yoklukları anlatıyor.[17] Nâzım Hikmet'in kitabın ilk sayfasında yer alan "Merhaba Çocuklar" şiirindeki "Alman faşistlerinin" savaşı bağlamına dönersek, burada yine bir Almanya eleştirisinin öne çıktığı düşünülebilir. Zira Mehmet Ali'yi annesi "savaş bitiminden üç ay önce" işe giderken yolda doğurmuştur. Zavallı bebeğin annesi yorgundur, bebek az süt emmiş, az ışık görmüş, az ısınmıştır. Çünkü ülkede kıtlık vardır, ne yiyecek bulabilir insanlar ne hürriyet. Ancak Külebi'nin şiiri ani bir manevrayla, karanlık günlerden iyimser bir geleceğe dönüveriyor yüzünü, özgürlüğün ve ekmeğin bol olduğu günler vaat ediyor.

---

16 Anday'ın şiirini, Ruhi Su türküleştirmiştir.

17 Külebi, Cahit, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s. 30.

> Zeytinyağı ve ekmek kadar
> Kıttı özgürlük memlekette.
> Büyüdüğü zaman akranları Mehmet Ali'nin
> Her şey bol olur elbette.

Anday ve Külebi'nin eserlerinin ardından gelen "Kuyruklu şiir", iki aynı canlının, iki ayrı hayat yaşamasını, varsıllık-yoksulluk, kapitalizm-sosyalizm, Doğu-Batı gibi kullanışlı ikiliklere ilham verecek biçimde ortaya koyuyor. Yazarlar, elbette şiiri yorumlamıyor, ancak 1950 yılında hayatını kaybeden şairin, şiirlerinde yenilikçi bir biçimde "halkın dilini" (die Sprache des Volkes) kullandığına, dolayısıyla Türkiye edebiyatı için son derece önemli bir isim olduğuna değiniyorlar.

Yukarıda değindiğim kısa Türkiye tarihinin ardından (1918'de işgal, 1923'te Cumhuriyet, vs.) yazarlar kitabı sürpriz bir şekilde Kanlı 1 Mayıs'la bitiriyor. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılı boyunca kutlanamayan 1 Mayıs'ın, ilk defa 1976 yılında –Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) öncülüğünde Taksim Meydanı'nda– gerçekleştirildiği belirtiliyor. 1 Mayıs 1977 günü ise sadece İstanbul'da 500.000 kişinin sokakları arşınladığı iftiharla anlatılıyor. Ancak bildiğimiz üzere, hikâye mutlu sonla bitmiyor.

> 1 Mayıs 1977'de Faşistler eyleme saldırdı. Birçok protestocuyu öldürdüler. Diğerleri polis tarafından aşırı kalabalık hapishanelere sürüklendi.

Çocuklara neden tüm bunları anlattıklarını da son satırlarında dile getiren yazarlar, çocukların Türkiye lafı geçince artık kulaklarını dört açmalarını, çünkü bundan böyle her şeyi bildiklerini (ihr das alles wißt) iddia ediyor. "Füruzan, Wera ve Claus'un çocuklardan ricası" bu ilgidir. Elbette bunca küçük umudu bir araya getiren kitabı kanlı 1 Mayıs görüntüsüyle bitirmeye yazarların gönlü razı olmaz. Çocuklar kitabın en son sayfasında yine Nâzım Hikmet'in bir şiirini okuyacaktır. "Kör kuyularda merdivensiz" de kalsa müsterih olmayı başaran şairin 1939 yılında İstanbul hapishanesinden yazdığı 1 numaralı şiirinin son bölümüyle, istikbale olan inançlarına sıkı sıkıya sarılarak kitabı kapatacaklardır.

Sevgilim,
bu ayak sesleri, bu katliâmda
hürriyetimi, ekmeğimi ve seni kaybettiğim oldu,
fakat açlığın, karanlığın ve çığlıkların içinden
güneşli elleriyle kapımızı çalacak olan
gelecek günlere güvenimi kaybetmedim hiçbir zaman...

"Ev dağıldığıyla mı kalacak?": Korona Günlerinde *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni Yeniden Okumak

Zeynep Tüfekçioğlu[1]

Bu yazıyı evimden yazıyorum. Senelerdir göçmen bir kadın olarak yaşadığım Almanya'dan. Minicik bir virüs koca dünyayı değiştirmişken; ailemi uzun zamandır göremiyorken... Gelecek her zamankinden sanki biraz daha belirsizmiş gibi hissederken...

Bu günlerde yanımdan ayırmadığım iki kitap var. Biri Füruzan'ın romanı *Berlin'in Nar Çiçeği*, diğeri Nurdan Gürbilek'in son kitabı *İkinci Hayat*. *İkinci Hayat* tam da alt başlığında belirtildiği gibi "kaçmak, kovulmak, dönmek" üzerine. *Berlin'in Nar Çiçeği* ise, gitmek, kalmak ve dön(e)memek. Her ikisi de, çok farklı şekillerde de olsa, okuyucuyu hafıza, tarih, ev, yurt, coğrafya, göç ve yoksulluk üzerine düşünmeye zorluyor. Bu okuduğunuz makale ise, Nurdan Gürbilek'in sorduğu sorularla yola çıkıyor; daha sonra başka yönlere kayarak, kültürel bellek, tarih, sınıf ve göç konuları üzerine odaklanan bir değerlendirme sunuyor ve yine Gürbilek'in sorularına dönerek bugünün çerçevesinden *Berlin'in Nar Çiçeği*'ne yeni bir yorum getirmeyi hedefliyor.

İkinci Hayat'ta Nurdan Gürbilek kitabının başlangıç sorusunu Latife Tekin'den alır ve biraz değiştirerek tekrar sorar: "Evi dağılanın yurdu genişler mi?" (2020: 13). Gürbilek şöyle devam eder:

> Cümlenin içindeki kaybı ("dağılan ev") ve imkânı ("genişleyen yurt"), yitirileni ve gelmekte olanı birlikte düşünebilecek miyiz? Ev dağıldığıyla mı kalacak, yoksa o kaybın içinden daha geniş bir yurt tanımına varabilecek miyiz? Kapısını başkalarına sımsıkı kapatmış bir kompartmana, bir kişisel hücreye mi dönüşecek ev, yoksa o koruyucu hücreyi geniş bir ortaklık zemininde yeniden tanımlayabilecek miyiz? (2020: 13)

1 Dr., Duisburg-Essen Üniversitesi Turkistik Bölümü

Eleştirmen ve okuyucu olarak *Berlin'in Nar Çiçeği* üzerinden bu sorulara verilebilecek cevapları şimdilik bir kenara bırakarak, öncelikle romana geçmek istiyorum: Evi dağılanların romanı *Berlin'in Nar Çiçeği*, yitirileni ve gelmekte olanı birlikte düşünmeyi, tam da kapısını başkalarına sımsıkı kapamaya karar vermişken, evini kendi kişisel hücresi yapmışken, o hücreyi Korkmaz ailesiyle birlikte ortaklık zeminine çevirebilmiş Frau Lemmer'in yaşam hikâyesi üzerinden mümkün kılar.

Elfriede Lemmer, bir özelliğiyle Füruzan'ın diğer eserlerindeki, özellikle öykülerindeki, kadın karakterlerle benzerlik gösterir. "Füruzan'ın 'Gül Mevsimidir' Hikâyesinde Eşyalara ve Mekânlara Yazılan Toplumsal ve Duygusal Yaşantılar" başlıklı incelemesinde, Nihan Bozok'un belirttiği gibi, Füruzan'ın "ana kahramanları, genellikle yoksulluğun kuşattığı kız çocukları, genç kadınlar ve yaşlı nineler olmuştur" (2017: 71). Frau Lemmer, *Berlin'in Nar Çiçeği*'nin yaşlı ninesidir, ancak Füruzan'ın birçok eserindeki gibi İstanbul'un değil, Berlin'in yoksullarındandır. Nihan Bozok, *Parasız Yatılı*, *Haraç*, *Kırk Yedi'liler*, "Kırlangıç Balıkları" ve "Temizlik Kolu" gibi Füruzan'ın çeşitli eserlerinden yaşlı kadın karakterleri örnek göstererek, ortak özellikleri olan yoksulluk dışında, hepsinin birbirinden farklı olduğunu ileri sürer. Bozok'a göre, "yoksulluğu alt etmek için sürekli hareket eden bu kadınlar, yoksul olmakla birbirlerine benzerler, ama yoksulluktan çıkış yolu aramakla ve hayatı sürdürme mücadelesi biçimleriyle birbirlerinden farklıdırlar" (2017: 71). Frau Lemmer'i Füruzan'ın diğer kadın karakterlerinden ayıran özelliği aslında yoksulluktan çıkış yolu aramamasıdır. Uzunca bir süredir, onun hayattaki tek beklentisi "salt yaşamaktı[r]" (Füruzan, 2019: 34). Karnını doyuracak kadar geliri vardır, başını sokacak bir dairesi ve azıcık eski eşyası. Sürekli hareket halinde de değildir Frau Lemmer; tersine Berlin'in sokaklarında gezmek gözünü korkutur. Frau Lemmer'e Berlin sokaklarına çıkmak zorunda olduğu "para çekmek, para yatırmak, alışveriş günleri korkunç" gelir (Füruzan, 2019: 17). Ona yoldaşlık eden kanaryası Sarah'yla beraber Batı Berlin'de, Yorckstrasse'deki bir odalık evinde birbirinin aynı günlerini geçirmektedir... ta ki Korkmaz ailesi karşı dairesine taşınına kadar.

"Konuk işçi" Selman Korkmaz, eşi Güldane Korkmaz, iki oğulla-

rı ve altı aylık kızlarıyla Frau Lemmer'in katına taşınan ilk göçmenlerdir (Füruzan, 2019: 7). Romanda Türk işçilerden "güneyliler" diye bahseder Alman karakterler; üçüncü tekil kişi anlatıcı, Almanları "evin ülkenin yerlileri" diye tanımlar, göçmenleri ise "yeni yabancılar" (Füruzan, 2019: 11). Frau Lemmer'in kızı göçmenlere "şaka olsun diye," "yeni Yahudiler" dendiğini anlatır annesine (Füruzan, 2019: 53). Yorckstrasse'deki eski binada yaşayan Almanlar "güneyden gelen yabancılar"a karşı mesafelidir (Füruzan, 2019: 10). Frau Lemmer ise Korkmaz ailesiyle tanıştığı ilk günden beri onlarla yakınlaşmaktan, maddi olmasa da manevi yoksulluğuna çare olan bu aileye tekrar tekrar gitmekten kendini bir türlü alamaz.

Berlin'in Nar Çiçeği, Elfriede Lemmer'in, tanışmalarından çok sonra, Korkmaz ailesinin dairesine geçtiği bir akşam başlar. Frau Lemmer Korkmaz ailesinin kapısını çalarken tedirgindir:

> Aynı aralığa açılan dört dairenin ortak kullandığı iki helanın kimi günler daha da ağırlaşan kokusunu ayrımsamaktan çok, öteki dairelerin Almanlarından birine rastlayıp, onun Türklere konuk gittiğini gördükleri andaki tutumlarına tanıklık etmemek için ardına bakmıyordu. (Füruzan, 2019: 7).

Frau Lemmer'in aralıkta beklerkenki tedirginliği "konukluğunu tanıksız atlatmış" olduktan sonra kapılar kapanınca huzura dönüşür (Füruzan, 2019: 7). Korkmaz ailesinin evinde pişen yemekler, duyduğu sesler, gördüğü eşyalar onu başka yerlere, başka zamanlara götürür. Romanın büyük bir kısmı, Frau Lemmer'in Korkmaz ailesinin ve kendi dairesinin içindeyken hatırladığı anılardan oluşur. Proust'un romanlarındaki gibi, *Berlin'in Nar Çiçeği*'nin başkişisinin de kaynağını o andaki fiziksel gerçeklikten, örneğin kokulardan, seslerden, tatlardan alan bir belleği vardır. Frau Lemmer hatırladıkça, geriye dönüş tekniği ile romanın zamanı ve mekânında geçişler olur. Okuyucu Frau Lemmer'in Korkmaz ailesiyle yakınlaşması ve iki daire içinde geçen hayatına tanık olurken, bir taraftan da roman onun anıları üzerinden, Almanya tarihini parçalı bir şekilde yeniden kurgular.

Berlin'in Nar Çiçeği üzerine şimdiye kadar yazılmış az sayıdaki akademik makalede ağırlıkla göç olgusuna odaklanılmış, hatta bir incelemede *Berlin'in Nar Çiçeği* "göçmen yazını" ve Füruzan

da "birinci kuşak [misafir/göçmen] yazar" olarak tanımlanmıştır. Oysaki göçmen yazını, tıpkı *Gastarbeiterliteratur* (konuk işçi edebiyatı) ve *Migrantenliteratur* (göçmen edebiyatı) gibi kısıtlayıcı ve sorunlu bir kavramdır; *Berlin'in Nar Çiçeği* romanını tanımlamak için de uygun değildir. Bu sorunlu kavramlar yerine *interkulturelle Literatur* (kültürlerarası edebiyat) ya da *multikulturelle Literatur* (çokkültürlü edebiyat) gibi kavramlarla tanımlanabilecek eserler, Almanya'da yaşayan Alman kökenli olmayan yazarların kendi anadillerinde veya Almancada yazdıkları eserlerdir. Mert Bahadır Reisoğlu'nun da belirttiği gibi, bu eserler "Almanya'daki göçmenlerin deneyimlerini ve sıkıntılarını Alman okuyuculara aktaran, bu nedenle de belge nitelikleriyle öne çıkan yapıtlar olarak görülmelerinin ötesinde *Alman edebiyatını ve kolektif belleğini dönüştürücü bir etken olarak da kuramsallaştırılmaktadırlar*" (2019: 178; italik bana ait). Örneğin Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, ve Zafer Şenocak'ın eserlerini böyle bir açıdan değerlendirmek uygundur. Ancak *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni, Füruzan Almanya'da geçirdiği süredeki izlenimlerinden yola çıkarak yazmış olsa da, bu roman *interkulturelle Literatur* veya *multikulturelle Literatur* gibi kategorilere tam olarak uymaz. 1988 yılında yayımlanan *Berlin'in Nar Çiçeği* Türkçe yazılmış, Türkiye'de basılmış ve daha sonra Almanca da dahil herhangi bir dile çevrilmemiştir. Dolayısıyla bu romanın Alman edebiyatını dönüştürücü bir etkisinden söz etmek mümkün değildir. *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni önemli kılan, Türkiye'deki okuyuculara Alman tarihini, özellikle de İkinci Dünya Savaşı'nı özgün bir açıdan aktarmasıdır. Savaşın yıkıcılığı ve Berlin şehrinin dönüşümü üzerine bir romandır *Berlin'in Nar Çiçeği*. Holokost'u konu eden az sayıda Türkçe romandan biridir ve bence tam da bu nedenle Türkçe edebiyatta çok önemli bir yere sahiptir.[2]

Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü romanın ana temalarından biridir elbette, ancak Frau Lemmer'in anıları aracılığıyla parça parça kurgulanan Alman tarihinin sadece sonlarına denk gelir. Dolayısıyla, bu makalede *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni bir göç romanı olarak değil,

---

2 Örneğin, Ayşe Kulin'in *Nefes Nefese* ve *Kanadı Kırık Kuşlar* ile Ferhat Atık'ın *Kristal Gece* romanı bu konuyu işler. Holokost'un Türkiye'de nasıl ve nerelerde ele alındığına dair daha ayrıntılı bir çalışma için, Rıfat N. Bali'nin *Türkiye'de Holokost Tüketimi* başlıklı incelemesine bakılabilir.

Almanya'nın yakın tarihini Berlin kent mekânı üzerinden aktaran Türkçe edebiyattaki edebi anlatılardan biri olarak yorumluyorum.[3]

ELFRIEDE LEMMER'İN BERLİN'İ

Kültürel Bellek başlıklı eserinde Jan Assmann "her bellek tekniğinin aracı mekânsallaştırmadır" der (2001: 62). *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde Frau Lemmer'in İkinci Dünya Savaşı öncesindeki, savaş yıllarında ve sonrasındaki anıları tam da Berlin şehrinin dönüşümü üzerinden aktarılır. Berlin şehri sadece Frau Lemmer'in kişisel belleğinin değil, toplumsal belleğin de kurgulandığı bir mekândır. Savaşın yıkımına ve şehrin dönüşümüne tanıklık eden Frau Lemmer kadar avlular, sokaklar, dükkânlar ve mağazalardır. Savaş boyunca "bir zamanların çift atlı arabalarını alacak yükseklikte yapılmış görkemli anakapıların açıldığı iç avlularda," aralarında Frau Lemmer'in kızı ve oğlunun da bulunduğu çocuklar, çalışmak zorunda olan annelerini beklerken, savaştan sonra, onların yerini duvarın böldüğü şehrin Batı tarafına göç eden işçiler ve onların çocukları almıştır (Füruzan 2019: 11).

Frau Lemmer gençliğinde, köyünden Berlin'e göç ettiği ilk yıllarda, sıklıkla şehrin sokaklarında dolaşsa da, kamusal alanda hep çekingendir. Bu anlamda, Walter Benjamin'in ya da Franz Hessel'in Paris ya da Berlin'deki *flaneur*lerine hiç benzemez.

> [...] cadde *flaneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *flaneur* de bina cephelerinin arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı, parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; kafelerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır. (Benjamin, 1993: 115)

Frau Lemmer'in kent algısı Benjamin'in *flaneur* tanımından çok farklıdır. Frau Lemmer için Berlin, "bir çeşit gizli eziklikle izlediği

3 Bu konunun daha ayrıntılı bir incelemesi için, Alev Sınar Uğurlu'nun "Türk Romancısının Gözüyle İkinci Dünya Savaşı" başlıklı makalesine bakınız.

bir ucuna çekinerek ilişiverdiği" koca bir kenttir (Füruzan, 2019: 21). Yaşlandığında "alıştığı yerlerden bir Berlin kalmıştır eli[n]de" (Füruzan 2019: 110); ancak seneler sonra bile kendini Berlinli hissetmez. Frau Lemmer'in çocukluğu bir köyde geçmiştir; güzel anılarının çoğu kırsalda kalmıştır. Bu anlamda *Berlin'in Nar Çiçeği*, Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'unu andırır. *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta taşrada geçen çocukluğa, erik ağaçlarının altındaki sakinliğe, durgunluğa, buğday tarlalarının sonsuzluğuna göndermeler yapılır sık sık. Ve hatırlanan bu imgeler yerini, yetişkinliğin kayıtsızlığına, kent yaşamı içindeki kalabalığın yorgunluğuna, tarlaların yerini alan bulvarların sonsuzluğuna bırakır (Vatan, 2009: 167).

Berlin'in Nar Çiçeği'nde de Frau Lemmer'in taşradaki çocukluğu nostaljik bir özlemle anılır. Frau Lemmer'in köyü sadece "besili birkaç ineğin ısıttığı ağılların, ılık tezek kokularının, pazar dualarının meleksi düşlerle donattığı çocukluğunun dinginliğini" değil, savaş öncesinin saflığını da içinde taşır (Füruzan, 2019: 22). Berlin ise kalabalıktır. Yorucudur. Sürekli değişim halindedir. Savaş öncesinin ışıltılı dükkânları, gençliğinde Frau Lemmer'i ne kadar etkilese de savaşta yerle bir olan sokaklarda giderek duyarsızlaşır ve daha sonra, savaş bitince, hızla yeniden açılan mağazalar, Frau Lemmer'i korkutur. Yaşlandığında evinden dışarı nadiren çıkar. Çıktığında ise "caddeler önünde uzuyor" olsa da, Frau Lemmer "üstüne üstüne gelen aykırı şeylerden ötürü" dinlenmek gereğini duyar (Füruzan, 2019: 18). Oysaki çevresindeki çoğu kişi, örneğin kızı Gudrun, damadı Otto Steinbach, Hausmeister Maximilian Ranke, eski işvereni Isolde Fischer, hepsi bu değişimden, şehrin ışıltışından pek bir memnundur. Frau Lemmer'in şehrin caddeleri, büyük mağazaları, pastaneleri, sinemaları ve dükkânlarına ilgisizliği sadece yoksulluğu ve yaşlılığından kaynaklanmaz; Frau Lemmer savaşın izlerinin bu kadar çabuk silinmiş olabilmesine içerlemektedir en çok: "bir zamanlar buraların bombalarla kökten silinip süpürülüp bir yangından çıktığını çevremdekilere söylesem, anlatsam, inandıramam ki kimseyi" diye düşünür (Füruzan 2019: 59). Kişisel belleğinde kalanların izini şehrin yenilenmiş, değişmiş halinde bulamamak şaşırtır onu Kaiser Wilhelm Kilisesi'nin yakınlarında Berlin'e bakarken. "Savaş sandığından da daha eski bir tarihte mi olmuştu acaba? Yoğun kalabalıktan o anıları taşıyan

bilen hiç kimse geçmiyor muydu?" diye sorar sokakta yalnız yaşlı kadın (Füruzan 2019: 59).

Frau Lemmer'in bu sorusu, Assmann'ın bellekle ilgili gözlemini doğrular sanki. Assmann'a göre hatırlayanlar bireyler olsa da, anıları belli bir çerçeveye bağlı olarak kurgulanır ve bu durum hatırlamak kadar unutmayı da açıklar: "Bir insan –ve bir toplum– geçmişi sadece bağlantı kurduğu ilişki çerçevesinde yeniden kurabiliyorsa, bu ilişki çerçevesinin dışında kalan her şeyi de unutacaktır" (Assmann, 2001: 40). Frau Lemmer'in gittiği mekânlarda savaşın izleri hızla silinmekle kalmaz, yakın çevresinde de savaş anılarını hatırlamak isteyenlerin sayısı azalır. "Savaş bitip yeni Almanya ikiye ayrılarak yaratılırken [...] neredeyse hiç kimse savaşı konuşmaz olmuştu" (Füruzan, 2019: 51). Frau Lemmer'in kızı da unutmaya çoktan hazırdır: "Mağazalarımıza, caddelerimize, pastanelerimize alıcı gözle bak" der Gudrun annesine. "İnsan kesinlikle heyecanlanıyor. Sanki hiç savaş yapmadık gibi. Zaten unutmalı. Unutmalı..." (Füruzan 2019: 47). Savaş bittiğinde, Adorno'nun deyimiyle, "Hitler Devleti'nin gölgesi" şehre düşmemiş; sadece birkaç karakterin anılarında ve zarar gören binaların cephelerinde kalmış gibidir. Karşı komşusu Christian Haabe ölünce, geçmişin anılarıyla tek başına kalır Frau Lemmer. Batı Berlin tam da savaş unutulsun, konuşulmasın diye yeniden inşa halindedir. Zaman yenilenme, "genç olmak, genç görünmek, genç duymak, genç yaşamak" ve "yeni bir fikir, yepyeni bir fikir, en yeni fikir" zamanıdır (Füruzan, 2019: 52).

BERLİN ŞEHRİNİN YAŞLILARI, KADINLARI VE ERKEKLERİ

Zamanın ruhuna ayak uydurup yeniliklerin cazibesine kapılanlarla Frau Lemmer arasında ilk bakışta çok belirgin bir fark vardır: Sınıf. Hatırlama da unutma da sanki sınıfsal bir mesele gibidir. Frau Lemmer'in unutamadıklarını, eski işvereni Frau Isolde çok kolay unutmuş görünür. Seneler sonra tesadüfen karşılaştıklarında Frau Isolde, "kocası öldüğünden beri haftada üç kez Cafe Kranzler'e gidişini, kreması dağlar gibi yükselen pastalar, dondurmalar ısmarlayarak, kentin baş döndürücü canlı kalabalığını keyifle izleyerek, tanışlarıyla hoşça vakitler geçirdiklerini anlatır" (Füruzan 2019:

73). Onun ve tanışlarının şehrin zengin dul yaşlılarından olmaları, onların şehrin yeni düzenine ayak uydurmalarını daha çok kolaylaştırır gibi görünse de, seyrek saçlarının üzerine taktıkları perukları, "parlak renkli giyimleri, ağır rimelli kirpikleri, kahkaha atmaya hazır ağızları" (Füruzan, 2019: 79) "gevşemiş gerdanları" ya da "uzun yıllar ayakta çalışmaktan oluşan varisleri" gizlemeye yetmez (Füruzan, 2019: 80).

Maddi gelir elde etmenin bir yolu olarak, Türk işçilere dükkân izni veren yani evlilik yoluyla, Türk işçilerin oturumlarını yasallaştırmalarını sağlayan bu yaşlı kadınların aslında hüzünlü bir tarafı olduğunu, Frau Isolde'nin dairesinden çıkarken, Frau Lemmer'le birlikte asansöre binen Frau Renata'nın hikâyesinden anlarız. İlk bakışta, kürküyle, dore pabuçları ve iri taşlı küpeleriyle Frau Renata da Frau Isolde ve diğer arkadaşları gibi geçmişi kolayca unutmuş gibidir. Ancak Frau Renata birden yarım kalmış bir anlatıyı ekler gibi konuşuverir.

> —Kocam savaştan dönmedi. Çocuk yapacak zaman bulamadık. Sonra elbet kadın olarak birçok şey yaşadım. Ama içimdeki heyecan bitmişti. Bizler bu kentin yıkıntılarını, ellerimizle, tırnaklarımızla temizledik. Yirmi yaşında bile değildim, onu ne çok sevmiştim. Her gün uyusam ancak o geldiğinde uyansam da onsuz çekilmez olan saatleri yaşamasam derdim [...] Kişi için en güzel en canlı en sevebildiği zaman yaşanır olmalı. Öyle olmuyor. Sürünüyorsunuz. Çiftleşiyorsunuz. Anısız sevişmelerle yetiniyorsunuz. Bir de soyunduğunuzda kendinizi çıplak görmek ah... Korkunç şeyler... insanoğlu yaşama arsızı. Kazanacağız diyip savaşa gittiler. Yalnız bıraktılar bizi. Yaşamalıyız, alıştık bir kere bu dünyanın kirliliğine. Siz de öyle yapın [...] Siz kendinize fazla sadık kalmışsınız. (Füruzan, 2019: 81)

Arkadaş buluşmalarının, aslında Frau Renata'nınki gibi yarım kalmış anlatılarla dolu olduğunu anlarız bu kısa asansör konuşmasından. Savaş sonrası hayata tutunabilmenin yolu kendine sadık kalmamaktır Frau Renata için. Bu yaşlı kadının diğerleriyle pastanelerden mağazalara koşturmasının unutmak için çırpınma halleri olduğunu fark ederiz; Frau Renata sadece anılarından değil, kendinden de kaçıyordur. Frau Renata'nın sesinin "taşıdığı hüzün" aslında konuşulmayan bir acı, bir boşluk olduğuna işaret eder (Füruzan, 2019: 81). Sadece Frau Lemmer değil romanın tüm yaşlı

kadın karakterleri Tezer Özlü'nün "Bu yeryüzünde her şey olmak isterim, ama Berlin kentinde yaşlı, yalnız bir kadın olmak, asla" lafını doğrular gibidir (2006: 24).

Frau Lemmer'in gençliği ve yaşlılığı arasındaki tezat *Berlin'in Nar Çiçeği'nde* önemli bir yer tutar. Savaşın izlerini, yoksulluk ve Berlin şehrinde yalnız bir anne olmanın zorlukları, romanın başkişisinin ruhsal olduğu kadar fiziksel değişiminde de kendini açıkça belli eder. Tıpkı Berlin gibi, Frau Lemmer'in bedeni de savaşın yıkıcılığına karşı korunmasız kalmış ve çökmüştür. Gençlik yıllarının tazeliğini ve cinselliğini tasvir etmek için kullanılan sıfatlara tezat, yaşlılığı mavidir, durgundur. Ve tabii yaşlılığı aslında yaşından çok yaşadıkları, şahit oldukları ve kaybettikleriyle alakalıdır. Frau Lemmer'in hayatında azalan sadece bedeninin kadınsılığı, güzelliği ve çekiciliği değil aynı zamanda hayatındaki erkeklerdir.

Füruzan'ın eserlerinde sıkça gördüğümüz bir özellik *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde de karşımıza çıkar: Erkek karakterlerin azlığı. Frau Lemmer'in oğlu savaş sonrası göç edenlerdir. Sessiz sedasız, Hamburg'da okyanusun karşı kıyısına geçerek, yeni bir başlangıç yapmayı seçen Almanlardan biridir. Johannes özlenendir, savaş sonrası yitip giden ve geri gelmeyendir. Erkek kardeşleri ve erken yaşta vefat eden eşi gibi, Frau Lemmer'in oğlunu da elinden almıştır savaş. Sadece yaşlı ve/veya dul kadınları değil, şehrin Alman erkekleri de şehrin dönüşümüne inatla savaşın travmasını hatırlarlar. Aynı zamanda hatırlatırlar da. Lemmer'in komşusu Christian von Haabe topallar; "Rus cephesinde bacağını yitirmiş bir yüzbaşı" olduğunu o öldükten sonra Hausmeister Ranke'den öğreniriz (Füruzan, 2019: 91). Frau Lemmer'in kocası ise savaştan tek kolu olmadan döner. Oğlu Johannes "savaşta neler oldu baba?" diye sorunca şunları anlatır:

> Sanki yüksek çelik fırınlarının içinde yuvarlanıyorduk saç saça baş başa... Ağzımız yüzümüz kan pıhtılarıyla, sıyrılmış kemik parçalarıyla, dağılmış beyinlerle, dolanmış bok dolu barsaklarla sıvanıyordu. Düşünüldüğünde bile bunlar insanın midesini bulandırır değil mi? Korkudan ölenler vardı. Onlara şanslıydılar demek gerekir. (Füruzan 2019: 35)

İkinci Dünya Savaşı roman boyunca yukarıda belirttiğim şekillerde

sık sık işlenirken, Holokost romanda daha belirsiz, daha soluk izler bırakır. Frau Lemmer, savaş zamanında genç bir kadındır, Yahudilere ne olduğunu tam olarak kavrayamaz. Yahudi olan tanıdıkları Blumenthal ailesi ortadan kaybolduğunda, onlara ne olduğunu Frau Isolde'ye sorduğunda ise net bir cevap alamaz. Romanda Holokost'un en yoğun işlendiği kısım Frau Lemmer'in hatırladığı şu şarkı sözleriyle başlar:

> Blumenthal'in küçük kızıyla oynadı Johannes
> Burnu eğrildi doğrulmaz
> Ne yapsa ne etse şimdi
> Belli ki işe yaramaz
> Yahudilik geçti ona
> Hop la la hop la la
> Yahudilik geçti ona
> Hop la la
> (Füruzan, 2019: 41)

Frau Lemmer bu şarkıyı işten dönüp avluda oynayan çocukların ağzından duyduğunda ancak neler olduğunu anlar ama yine de farkındalığı çok bilinçli değildir: "Frau Lemmer günlerdir şurda burda rastladıklarını, çocuklarını izlerken ancak kafasında birleştirebilmişti, duvarlardaki afişlerin yazılarını. O yazıların çevreye anlatmak istediklerini, bu çocuk oyunuyla ancak kavrayabilmişti" (Füruzan 2019: 41). Ertesi gün işyerinde Frau Isolde'ye aklından geçenleri söylemeye cesaret ettiğinde, laflar ağzına tıkılır. Frau Isolde'nin duruşu bellidir; o "Führer'in konuşmalarını başıyla sık onay"lar (Füruzan 2019: 44); ona göre Blumenthal'ler de "şuraya buraya" götürülen "küçük Yahudiciklerden"dir (Füruzan 2019: 42). Yahudilerin nereye götürüldükleri, onlara neler olduğunu açmaz roman. Bu anlamda söylenmemişlikler, sessizlikler, boşluklar vardır. *Berlin'in Nar Çiçeği*'i Holokost'a çok değinmemesine rağmen, Türkçe edebiyatta bu konuyu ele almış az sayıdaki edebi anlatıdan olduğunu unutmamak gerekir.

İlginç bir şekilde, Frau Lemmer'e savaşta şahit olduklarından bile daha ağır gelmiştir kızının onu huzurevine yatırmayı teklif etmesi. "Frau Lemmer [...] huzurevi önerisiyle korkudan donakalmıştı" (Füruzan 2019: 19); "yüksek basınçlı sıcakta eriyip paralanan gövdelerden arta kalan o insan kemiklerinin oyun aracı

oluşunun hüznü bile bu denli yorucu gelmemişti ona" (Füruzan 2019: 20). Frau Lemmer Gudrun'un bu teklifine direnir ve Korkmazlarla tanışacağı dairesine taşınır. O zamana kadar üzerine düşen bütün sorumlulukları sorgusuz sualsiz kabullenmiştir. Bu açıdan Türkçe edebiyatın başka bir Alman kadın karakteri Tante Rosa'dan oldukça farklıdır. Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'sı ne kadar başarısız ve beceriksizse, Lemmer o kadar hamarat ve güçlü bir kadındır. Üstelik Tante Rosa gibi şen bir dul değildir Frau Lemmer. Tante Rosa her şeye rağmen hayata sımsıkı tutunmayı seçer, Lemmer için ise savaş sonrası gelecekten tek bir beklentisi kalmıştır: "Salt yaşamak" (Füruzan, 2019: 34).

YOKSULLUK

Ana karakterleri oldukça farklı olsa da, Füruzan ve Sevgi Soysal'ın bu iki eseri arasında önemli benzerlikler vardır. Murat Belge'nin *Tante Rosa*'nın Sunuş'unda belirttiği gibi Füruzan, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Tomris Uyar ve Adalet Ağaoğlu gibi kadın yazarların eserlerinde "günlük hayat nesne ve ayrıntılarına karşı büyük bir dikkat vardı [...] köyden kente ve toplumsal kurtuluş ya da varoluşsal bunalım gibi 'grand' temalardan somut günlük hayata taşınan anlatının ayağını toprağa basmasında ve gerçek bir hayat dokusu edinmesinde, onların payı herkesten fazla oldu" (2013). Benzer bir yorum Nihan Bozok'un Füruzan'ın *Gül Mevsimidir* adlı uzun öyküsünü incelediği makalesinde de yer alır. Bozok, Füruzan'ın öyküsündeki eşyalara odaklanır ve Füruzan anlatılarının somut günlük hayata nasıl taşındığını çok güzel bir şekilde açıklar. Bozok'a göre:

> Füruzan, *Gül Mevsimidir* hikâyesi boyunca kadın kahramanı bir odanın içinde tutar. Dışarıdaki dünyayı, tarihsel süreçleri, sosyo-ekonomik göstergeleri kadın kahramanın yaşam deneyimi aracılığıyla hikâyeye sızdırır. Bunu yaparken odayı bir süzgeç olarak kullanır. Hikâyenin geçtiği oda, bir yandan kapatılma, yalıtılma, yalnızlık, kendi içine dönme çağrışımları oldukça güçlü bir metafordur; öte yandan, dış dünyayı kadın kahramanın bireysel yaşantısına ulaştıran delikli, geçiren bir doku gibidir. Böyle bir süzgeç oda, Türkiye'de bir dönem kadın yazarların hikâye ve romanlarında tekrar eden bir motifir. Jale Parla (2004) "birinci kuşak kadın yazarlar" olarak andığı Adalet Ağa-

> oğlu, Ayla Kutlu, Peride Celâl, Erendiz Atasü gibi yazarların (Füruzan da yazdığı dönem itibariyle bu kuşağa dahil edilebilir) toplumsal süreçleri kadın kahramanlarının kişisel tarihlerinden süzerek yazarken, ev, oda, yatak gibi iç mekânları kullandıklarını belirtir. (2017: 76)

Yazımın başında belirttiğim gibi "göç edebiyatı" gibi sorunlu bir kategori yerine, *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni Türkçe edebiyat içindeki yeri ve işlevine odaklanarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Belge'nin ve Bozok'un yukarıdaki alıntılarda da belirttikleri gibi, Füruzan'ın adı geçen diğer yazarlarla ortak bir amacı vardır. Bu amaç yazarın hemen hemen bütün eserlerinde karşımıza çıkan çeşitli temalardan kolayca anlaşılır. Bunlardan en önemlileri yoksulluk ve sınıf meselesidir. Pelin Aslan Ayar'ın *Yoksulluk ve Yoksunluk Halleri: Füruzan'ın Öykülerinde Mekân, Beden, Özne* başlıklı incelemesindeki doğru tespitleri Füruzan'ın bu romanı için de geçerlidir. Evrensel bir yoksulluk bu romanın da en temel meselelerinden biridir.

Ayar'a göre Füruzan yazınında şehir, koşullarıyla kendini belli eden sınıflara ayrılmış bir mekân olarak çıkar karşımıza (2016). Demek ki sadece tarihsel değil, sosyo-politik bir inşa sürecinin de ürünleridir Füruzan'ın şehirleri; ve İstanbul gibi Berlin için de durum böyledir. Dolayısıyla, Frau Lemmer'in Korkmaz ailesiyle tanışması tabii ki de öylesine bir tesadüf değildir. Bir Füruzan anlatısında, Berlin'in yaşlı duluyla yeni göçmenlerin Yorkstrasse'de, hela kokan aralıkta karşılaşmaları hiç de şaşırtıcı değildir. Aynı binanın aynı katına denk düşmüş, Berlin şehrinin yoksullarıdır onlar.

Şehir değişse de romandaki sesler, renkler, eşyalar ve özellikle kokular yazarın İstanbul'da geçen eserleriyle benzerlik gösterir. Örneğin, Füruzan'ın diğer eserlerindeki yoksulların evlerinde pişen yemekler vardır Korkmaz ailesinde de. Füruzan'ın öykülerinde olduğu gibi, *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde de soğan ve sabun kokuları Korkmazlarda da birbirine karışır. Berlin ve İstanbul'da yoksulluğun kokuları ortaktır. Frau Lemmer ve Korkmaz ailesinin yoksulluk dışında ortak başka özellikleri de vardır: Kırsala duydukları özlem. Frau Lemmer gençliğinde Almanya'nın bir köyünden Berlin'e göçmüştür; Korkmazlar ise Türkiye'den.

GÖÇ

İşçi göçü romandaki parçalı Alman tarihinin sonuna eklenir. Frau Lemmer'in yetmiş küsur senelik ömrünün son senelerine denk gelir Batı Almanya'ya olan işçi göçü. Frau Lemmer'in yolu sadece Korkmaz ailesi ile kesişse de, aynı binada Rumlar, Türkler, Yugoslavlar, Kuzey Afrikalılar ve İtalyanlar da vardır. Hepsi savaş sonrası Berlin'i kalkındırmak için gelmişlerdir. Göç romanın ana temalarından biridir. Frau Lemmer'inkine ek olarak, Korkmaz ailesinin hikâyesini de başka bir geri dönüşü olmayan yersizlik, yurtsuzluk örneği olarak düşünmek mümkündür. Bir açıdan hem Korkmazlar için hem de Frau Lemmer için "ev geçmişte kalmıştır" (Adorno, alıntılayan Gürbilek, 2020: 11). Buna benzer bir okumayı "Buğulu Camın Ardında" başlıklı incelemesinde Aslan Erdem yapar. Erdem'e göre,

> göçmenlik deneyimi hayata karışmak yerine kıyısından izlemek, dili öğrenmek yerine sese itaat etmek, yaşamak yerine beklemek [tir]... Oradadır fakat başka bir zamanı, geçmişte, yurdunda kalmış zihnindeki şimdi'yi yaşar, geçmişi ve geleceği sürekli yeniden kurar. Gurbetin şimdisinde tüm zamanını paraya çevirmeye çalışır. Çalıştığı sırada yalnızca bir işçi olan göçmenler, paydos saatinden sonra hayalete döner. Az yiyen, az konuşan, çok sigara içen, kendilerince memleketlerine en yakın yer olan tren garlarında buluşarak gelip giden trenleri seyreden ve daha çok sigara içen görünmez hayaletler. Göçmen daima sınırdadır. Dili, duymanın ve unutmanın sınırındadır; bedeni, kentin merkezinde de olsa daima bir dışarlık imgesi üreten tren garlarındadır; aklı ve gönlü terk ettiği evinin eşiğindedir; para ile kurduğu ilişki bağlamında sınıfının sınırındadır; çoğunluğun içinde gezinen bir azınlık olarak her an yok olmanın sınırındadır. Göçmen işçi, burada sadece dönüş gününü bekler; benlik yitimi içinde bekler ve çalışır. (2018: 5)

Erdem'in göçmenlikle ilgili bu oldukça karamsar yorumunun izlerini edebiyatta, film ve müzikte de görmek mümkündür. Üstelik sadece uluslararası göç değil, iç göç tecrübesi de Yeşilçam filmlerinden arabesk müziğe kadar pek çok anlatıda yabancılığa, yersiz yurtsuzluğa indirgenmiştir. Başka bir yere duyulan özlem; dinmeyen gurbetlik halidir çoğu zaman vurgulanan. Peki, *Berlin'in Nar Çiçeği* için daha farklı, daha olumlu bir okuma mümkün olamaz mı? Romandaki göç hikâyesi de gerçekten bu kadar olumsuz mu

algılanmalıdır? Uzunca bir süredir Almanya'da yaşayan Türkiyeli bir göçmen olarak, *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni, özellikle Korona günlerinde birçok haber eşliğinde ve Nurdan Gürbilek'in *İkinci Hayat*'ıyla paralel okurken bu sorular geliyor aklıma. Hayatlarının zor koşullarına rağmen, Güldane Korkmaz'ın yüzü çoğunlukla güler; Selman Korkmaz'ın şakaları eksik olmaz. Biriktirdikleri sadece para değildir. Frau Lemmer'le biriktirdikleri keyifli anılar değil de, nedir zaten romanda anlatılan? Frau Lemmer'le gülüşüp, geç saatlere kadar kahveler içtikleri akşamlarda hayalet gibiler midir sahiden?

Üstelik Korkmazların umutla bekledikleri, hayal ettikleri bir gelecek vardır. Bu gelecek hayalinde Almanya'da resmi iş izni ve oturum alıp iyice yerleşmek de vardır, yazları köylerine ziyarete gitmek de. Korkmazlar düzen kurmaya çalışan "yeni" göçmenlerdir; nispeten yolun başındalardır. Köylerinin sınırlarına çıkmaya cesaret ederek kendilerine yeni bir yuva kurmaya karar verdikleri için pişman olduklarını söylemek mümkün müdür? Bir de yine Gürbilek'in sorusunu hatırlayarak düşünelim, Korkmazların evi dağılıyorken yurdu genişliyor olamaz mı?

Olabilir. Bu soruya olumlu cevap vermeyi tam da romanın ucu açık kalmış sonu mümkün kılar. *Berlin'in Nar Çiçeği* bittiğinde Frau Lemmer'e ne olduğunu biliriz ama Korkmazlar Wedding'deki tanıdıklarından dönmeden biter roman. Frau Lemmer'in yaşam öyküsüne nokta konmuştur ama Korkmazlarınki soru işaretleriyle doludur. Bana kalırsa, soru işaretlerinden en önemlisi geçicilik haliyle alakalıdır. Göçmen olmaktan ziyade, çalışma ve oturum izinlerinin olmamasından kaynaklı yasal belirsizliktir onları Almanya'da yabancı kılan. Romanın en başlarında anlatır Güldane yasal olmadıklarını. Romanın sonuna kadar Korkmaz ailesi bekle(til)me halindedir. Bir hısımın bir tanıdığına bağlı izinler belirleyecektir Korkmazların geleceğini. Ben bir okuyucu olarak, Korkmaz ailesinin bayramlıklarını giyinip, heyecanla gittikleri Wedding'den iyi haberlerle döndüklerini hayal ediyorum. Olumlu bir son hayal etmeme firsat verecek başka bir bitmemişlik, belirsizlik daha vardır romanda: Ümmühan, Berlin'in Nar Çiçeği.

Ümmühan, romanın sonunda küçücük bir bebektir hâlâ. Ümmühan'ın ağabeylerinin ayrımcılığa uğraması ve şiddet görmeleri ötekileştirilmeye dair kötü bir tecrübe olarak geçer romanda.

Dışlanmayı, ötekileştirilmeyi, hatta şiddete uğramayı tamamen göz ardı etmeden, göçmenliği tamamen toz pembe, romantik bir kimliğe indirmeden, yurdun genişlemesinin imkânları üzerine düşünebiliriz yine de. Ümmühan sadece ulusal kimliklerin ve coğrafi sınırların belirleyici, tanımlayıcı olmadığı Edward Said'in "kitlesel göç çağı" diye tanımladığı bir zamanda büyümüş olacak. Onu Almanya'da Türkiyeli bir göçmen değil, Berlinli bir genç kadın olarak hayal ediyorum, bir okuyucu olarak. Said'in dediği gibi "sürgünün hazlarından bahsetmek belki tuhaf kaçabilir" ama ben göçün geçicilik halini değil, dönüştürücü gücünü ve imkânlarını vurgulamak istiyorum (2006: 42).

Makalemin başında, *Berlin'in Nar Çiçeği* için dön(e)meyenlerin romanı demiştim. Benim okumamda dönemeyen Korkmazlar değil, dönemeyen Frau Lemmer. O, başka bir zamana dönemiyor, savaşın acısını hafifletemiyor, savaşın açtığı boşluk asla dolmuyor. Ve hepimizin bildiği gibi, kayıplar geri gelmiyor. Ama zaman hızla akmaya, Berlin de dönüşmeye devam ediyor. Duvar yıkılıyor, Doğu ve Batı Berlin birleşiyor, şehir genişliyor, dünyanın dört bir yanından gelenlerin kendinden, kültürlerinden bir şeyler kattığı bir metropole dönüşüyor. Frau Lemmer'in Berlin'ininde bir zamanlar unutmak modayken, Ümmühan'ınkinde savaşı hatırlamak moda oluyor bu sefer. Kafelerin, mağazaların yanında, Holokost'u anmak için müzeler açılıyor, Auschwitz'e bile turistik geziler düzenlenmeye başlıyor.

Almanya'da bugün nüfusun yüzde 26'sı göçmen kökenli. Türkiye'den göçenler ise yaklaşık üç milyon kişi. Tam bu makale üzerine düşündüğüm günlerde, gündemde Korona aşısıyla ilgili haberler var. Aşı çalışmalarının en ileri seviyede olduğu ülkelerden biri Almanya; Almanya'daki ekibin başında ise Özlem Türeci ve Uğur Şahin yer alıyor. İkisi de göçmen ailelerden gelen bilim insanları. Uğur Şahin bir açıklama yaparak, bir Alman komşusu sayesinde eğitim sisteminde yolunun açıldığını ve tıp okuyabildiğini anlatıyor. Alman politikacılar, "işte o komşu siz olun!" diye mesaj kaygılı tweet'ler atıyor sonrasında günlerce. Frau Lemmer ve Korkmazların komşuluğuna dair bu romanı işte tam da bu konular gündemdeyken okuyorum. Ümmühan Berlinli bir genç kadın olarak canlanıyor gözümde. Ve çokdilli, çokkültürlü olmanın imkânlarıyla yurdu genişleyenlerden biri olarak. Kendini evinde hissetmek için tek bir

yurt ya da tek bir dil seçmek zorunda olmayan, gelecekle geçmiş arasında, unutmakla hatırlamak arasında sıkışıp kalmamış bir genç kadın olduğunu hayal ediyorum Ümmühan'ın. Berlin'in ortasında bir nar çiçeği olarak.

KAYNAKÇA

Aslan Ayar, Pelin, *Yoksulluk ve Yoksunluk Halleri: Füruzan'ın Öykülerinde Mekân, Beden, Özne*, İstanbul: Simurg, 2016.

Assmann, Jan, *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Atik, Ferhat, *Kristal Gece*, İstanbul: Cinius Yayınları, 2017.

Bali, H. Rıfat, *Türkiye'de Holokost Tüketimi*, İstanbul: Libra Kitapçılık, 2017

Belge, Murat, "Sunuş", *Tante Rosa* (Sevgi Soysal), İstanbul: İletişim Yayınları, 3. baskı, 2004.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Bozok, Nihan, "Füruzan'ın *Gül Mevsimidir* Hikâyesinde Eşyalara ve Mekânlara Yazılan Toplumsal ve Duygusal Yaşantılar", *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S. 7, 2017, s. 69-99.

Erdem, Aslan, "Buğulu Camın Ardında: *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde Ev Sahipleri ve Yeni Konuklar", *Şerhh Şiir ve Eleştiri Dergisi*, S. 7, 2018, s. 150-157.

Füruzan, *Berlin'in Nar Çiçeği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 9. baskı, 2019.

Gürbilek, Nurdan, *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Kulin, Ayşe, *Nefes Nefese*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

Kulin, Ayşe, *Kanadı Kırık Kuşlar*, İstanbul: Everest Yayınları, 2016.

Özlü, Tezer, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 11. baskı, 2006.

Öztürk, Burcu ve Asutay, Hikmet, "Füruzan'ın Gözünden Almanya: *Berlin'in Nar Çiçeği* Adlı Eserde Ötekileştirme Olgusu ve Ortak Payda", *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 5, 2019, s. 54-61.

Reisoğlu, Mert Bahadır, "Emine Sevgi Özdamar'ın *Haliçli Köprü* Romanında Kültürel Bellek", *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S. 12, 2019, s. 174-188.

Said, Edward, *Kış Ruhu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Soysal, Sevgi, *Tante Rosa*, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. baskı, 2004.

Sınar Uğurlu, Alev, "Türk Romancısının Gözüyle II. Dünya Savaşı", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 4, 2009, s. 1739-1764.
Vatan, Lale, "Roman Kent Berlin Alman ve Türk Edebiyatında Kent İmgesini Yeniden Anlamlandıran Kadın Yazarlar: Keun, Özdamar, Özlü", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.

Buğulu Camın Ardında[1]

Aslan Erdem[2]

Dünya kalabalıklarcadır: Kişi kim olursa olsun, nerelerden, nasıl gelirse gelsin, onun adını, geçmişini, geleceğini ve gününü belirleyen sonunda diğerleridir. Bir "adlandır/ıl/ma" olarak öteki, köklerini salacak bir yeryüzü bulamaz; adını ve tanımını kalabalığın eline bırakır. İnsan, dil ile çevrelenmiş bir dünyanın içine doğar ve onun sınır boylarında yürür. Düşünmesi onunladır, görmesi ve eylemesi de. Bu yüzden dilinin sesine sağır olan kişi sonunda yurdunu yitirir: Yeryüzünde, dünyaya kör bir sürgün gibi dolanır. *Berlin'in Nar Çiçeği*, biri zaman, diğerleri uzam düzleminde yurtlarından 'sürülmüş', yeni bir yurt da bulamamış savrulanlar'ın birbirlerini yeryüzü olarak bilmesi üzerine inşa edilir.

ZAMANDAN SÜRÜLEN: 'EV SAHİPLERİ' İÇİNDE BİR KİRACI

Küçük durumların küçük sözcükleriyle örülü bir hayat süren Frau Elfriede Lemmer, hiçbir zaman algılayamayacağı bir trajediye tanık olur: "(...) savaşın bittiği duyurusu gelmişti. Bahardı. Berlin bir taş yığınıydı. Çocuklar, bu büyük yıkıntıyı da [tıpkı 'yüksek basınçlı sıcakta eriyip paralanan gövdelerden arta kalan insan kemikleri gibi'] oyun [olarak] algılamışlardı. (...) Berlin'in bir ucundan bakıldığından ovanın öte ucuna dek ulaşabilirdi insanın görüş alanı" (Füruzan, 2015: 33). Savaşın ardından ikiye ayrılarak yeniden kurulan Almanya'da kimse kan, barut ve yanmış insan eti yüklü kara bulutları; *geceyi aydınlatan* 'kristal cam parçaları'nı konuşmaz. Kolektif cinneti yaratan kalabalıklar, her şeyi unutmayı tercih eder. "Bir zamanlar buraların bombalarla kökten silinip süpürülüp bir yangından çıktığını çevremdekilere söylesem, anlatsam, inandı-

1 Bu yazı ilk kez *Şerhh* dergisinin Mayıs 2018 tarihli yedinci sayısında yayımlanmıştır.
2 Sabancı Üniversitesi, Öğretim Görevlisi

ramam ki kimseyi, (...) Hiçbir iz yok ki..." (Füruzan, 2015: 59). Günlük yaşam pratiklerinde utancın üleştirilmesine dair hiçbir iz görülmez *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde. Her şey olağan seyri içinde gibidir, oysa Nazi Almanyası'nın izleri, gerçekleştirilememiş bir heves, bir 'düş kırıklığı' olarak dolanır romanda, en çok da Hausmeister Ranke'nin konuşmalarında: "Hep söylerim. Görkemli Reich'ın 6.15'te başlayan radyo yayınlarını bizler dinliyorduk değil mi bu ülkede? İlk kez birlikte yaşamayı öğreniyorduk, saflığa dönüşü, güzelliği. O çalışma, yükselme isteğini ulusumuza kim verebilmişti daha önceleri. Biz eski soluk kalabalıklar, yaratıcıları ilan edilmiştik ülkenin. Geride tutulanlar, ezilenler bizler değildik artık. Bunlar unutulabilir mi?" (Füruzan, 2015: 102). Herr Ranke'nin konuşmalarını oluşturan bu hınç, insanlık tarihinin medeniyet, ahlak, kültür vb. kavramları üzerine inşa ettiği her şeyi bir gecede yok eder. Almanya'nın dört bir yanında insanlar bir araya gelerek kolektif nefreti inşa eder. Tek tek kişileri bir araya getirerek bir biz'lik hali yaratan bu 'hayalî cemaat', Birinci Dünya Savaşı'nın ardından iyice belirginleşen yalnızlık, iktidarsızlık, dışlanmışlık, terk edilmişlik duygularını avutur. Hiçbir önkoşul beklemeyen bu cemaate dahil olan tek tek tüm insanlar, anlaşılmadıkları, başarısız oldukları düşüncesinden kurtulur ve harekete geçer. Bu yıkıcı hareketin yükselişinde ve ardından unutuluşunda herkesin payı vardır. Komşularını katletmiş, öldürmemişse dahi seyretmiş, seyretmemişse bile gazetelerden okumuş, radyolardan dinlemiş, konuşulanlardan duymuş insanlar, kötülüğün sessiz yaratıcıları, sessizlikle geçmişi ve şimdiyi boğar. Kolektif suç, binlere bölünerek görünmez hale gelir ve sonunda kimsenin sorumlu olmadığı bir geçmişe dönüşür. Savaşın ardından yaptıklarından utanan kalabalıklar yoktur; yenildiğine şaşkın, unutmaya çalışan insanlar vardır. Almanların çoğu 'yeryüzünün yeni mabetleri' alışveriş merkezlerinde gezinmektedir.[3] Sözün ebediyen yitirildiği bu çağda, unutma

3 Bankada iki yaşlı hanım, beklerken ellerindeki gazetelerden o günün ucuzluklarını belirliyorlardı. Tanrının her günü böyle yaparlarmış. Uyanmayagörsünler sabah, haydi bakalım, nerede ne indirildi? Bana da önerdiler. Berlin'de, hatta Almanya'daki bütün emekliler son yıllarında böyle yapıyorlarmış[.]" (Füruzan: 2015 18) Alışveriş yaparak ya da sürekli sarhoş gezerek hafızasını eritemeyen Almanlar arasında yaygın –ve insana bir şeyler hissettiren– bir diğer yöntem de intihar etmektir. "Yüz yaşındakilerin bol olduğu Batı Berlin'de, ölüm, sık sık görülen, alışılmış, sakin bir

edimini hızlandıracak yeni bir dil kurulmaktadır: Yenilikler dili. 'Genç olmak', 'genç görünmek', 'genç duymak', 'genç yaşamak', 'yeni bir fikir', 'yepyeni bir fikir', 'en yeni fikir', 'en son model'... gibi slogan cümleler her yerde sürgit tekrarlanır. Birkaç yıl önce, neşeli ölüm çığlıkları atan nefreti kutsayan insanlar, savaşın ardından "yaşam" demeye başlar. Fakat 'ölüm!' gibi 'yaşam!' da yoğun bir nefretle yankılanır. Cinneti beraberce yükseltenler, utancı paylaşamadığından toplumsal hafıza parçalanır: "Suç toplum içinde huzursuzluğa neden olur; ama suçun anısı toplumsal bilinçten silindiği ölçüde, huzursuzluk da kaybolur." (Améry, 2015: 98) Bu yüzden Frau Lemmer'in kızı Gudrun, ısrarla tekrarlar: "Sanki hiç savaş yapmadık gibi. Zaten unutmalı... Unutmalı..." (Füruzan, 2015: 47). Tüm bu unutma arzusuna karşı Frau Lemmer savaşı ilk kez duyumsadığı anın dehşetini unutamaz.

Lemmer, savaşın tanım aralığının sınırsızlığını Berlin teslim olmadan bir hafta önce, tek kolu boşalmış bir ceketle savaştan dönen kocası Hermann ve kardeşlerinden birinin kesin, diğerinin belirsiz ölüm haberleri ile duyumsar. Savaşın ardından Frau Lemmer'in gerçeklikle olan bağı kopar. Kavramaya çalıştıkça içinde kaybolduğu bu dünyada, asla yitirmeyeceğini sandığı; dualarla, meleksi düşlerle kurulmuş dinginliğini yitirir. Akçaağaçların, tarlaların yandığına; ağıllardaki hayvanların süt dolu memeleriyle kavrulduğuna; insanların kurşuna dizilerek, yüksek sıcakta eriyerek, bombalarla parçalanarak öldürüldüğüne tanık olan Frau Lemmer, tüm sıfatlarını ve benliğini kaybederek tanımsız bir boşlukta asılı kalır. Dünyayı bildik bir yer kılan her şey yok olmuş, ölüm ile yaşam arasındaki ayrım kalkmış, zaman yitirilmiştir. Gerçeklikle birlikte dilin de kaybedildiği savaşın ardından yeni Almanya görüntüler üzerine inşa edilir. Burası kimsenin sözcükleri değerli bulmadığı, dile –haliyle insana da– inanmadığı çok renkli plastiklerle kurulmuş bir düzlemdir. "Hızla değişip, başkalaşan bu dünyada acemileşiyor, öbür insanların her şeyi olağan karşılamasından ötürü de, varlığının gereksizliğini duyumsayarak, evine odasına sığınıyordu. Savaş, belki de yaşlı ka-

olaydı. İkinci Dünya Savaşı'nı görüp atlatmış nice Alman, huzur içinde ruhlarını teslim ediyorlar olsa gerekti. Fakat ilginç olan, bu çok yaşlı kişilerin arasında intihar olaylarının yüksekliğiydi. Camlardan atıyorlardı kendilerini. Uyku ilâcı alıp bir daha uyanmıyorlardı" (Füruzan, 1977: 57).

dının yaşadığı, salt onun tanıklık ettiği bir karabasandı" (Füruzan, 2015: 52). Dünyanın seslerini yitiren Frau Lemmer, oğlu Johannes'in her şeyi geride bırakarak Almanya'dan ayrılmasının ardından kızı Gudrun'un, annesini huzurevine yatırma önerisiyle çocuklarının sesinden de tamamen kopar. Hayatının son günlerinde zamanı gittikçe daha az duyarak, eskiterek geçiren Lemmer, yoksulları ve göçmen işçileri ile kalabalık bir mahalleye taşınalı beri bazı sesler duymaya başlar. Yaşlı kadını içeri alıyormuş gibi görünse de aslında onu da diğerleri gibi dışarıda bırakan seslerdir bunlar. "(...) Almanlar rastlaştıklarında 'Guten Tag, Guten Abend, Grüss Gott' demeyi hiç ihmal etmeyerek, aralarındaki bütünlüğü sanki sessizce savunuyorlardı" (Füruzan, 2015: 10). Nefret ve hınç ile şekil değiştiren, duvarları yükselten bu dilin dışarıda bıraktığı kişiler bellidir: İki Rum, dört Türk aile, bir Yugoslav bekâr işçi, üç Kuzey Afrikalı, bir de İtalyan ustabaşı... Almanlar arasındaki yaygın deyişle "Yeni Yahudiler" [4]

UZAMDAN SÜRÜLENLER: 'YENİ KONUKLAR'

İkinci Dünya Savaşı'nın kentler üzerine çöken kara dumanı henüz dağılmadan, Almanya'dan yeni kara bulutlar yükselir. Savaştan büyük bir yıkımla çıkan Almanya, hızla sanayileşmeye başlar. Yeraltında madenler ve yeryüzünde fabrikalar çoğalır. Uluslararası sermayenin üretim merkezlerinden biri haline gelen Almanya'da üretim hacmi, ülkedeki işçi sınıfının karşılayabileceğinden çok daha fazladır.

4 "Yeni Yahudiler" 'şaka'sı yalnızca kurmaca düzleminde geçen bir ifade değildir. West Deutscher Rundfung'un, "Konuk İşçi" yerine yanlış anlaşılmaya sebep olmayacak yeni bir ad bulmak için açtığı yarışmaya otuz iki binin üzerinde yanıt gelir. İşte onlardan birkaçı: Avrolar, Avrobot, Avrogardaşlar, Avronotlar, Avroköleler, Alman Dostluğunun Kurbanları, Ağır İşçiler, Alman Ekonomisi Kurtarıcıları, Alman İşçiler, Bize Sadık Kal İşçileri, Bizim Gibi İnsanlar, Canla Başla Çalışanlar, Çalışkan Karıncalar, Dost Eller, Devlet İncileri, Doğulular, Döviz Çocukları, Dar Boğaz Yardımcıları, Değer İnsanları, En İyi İşçiler, Egzotikler, Federal Almanya'nın Kurucu Vatandaşları, Federal Dostlar, Germanifaniler, Gereksinme Kollege, Göçmenler, Geçici Konuklar, Güney İncileri, Hoşgelmişler, Hallediciler, Hadi Gelseneler, İnsanlar, İşverenin En Sevdiği İşçiler, İyi Ruhlar, İkinci Sınıf İnsanlar, Kara İşçiler, Konuk Yurttaşlar, Kâr İşçileri, Konjonktür İşçileri, Konjonktür Damızlıklar, Kiralık İşçiler, Kırlangıçlar, Komşu İşçiler, Kayıtsız Şartsız Konuklar, Meslekdaşçık, Nato İşçileri, Paryalar, Sıla İşçileri, Sürgünler, Ucuz İşçiler, Ümitli İnsanlar, Yurt Dışı Robotları, Yumruk İşçileri, Yeni Adamcıklar (Füruzan, 1977: 415-417).

Kapitalizm, varlığını koruyabilmek, sermaye birikimini arttırmak için sürekli üretim gerektirir. Fakat Almanya örneğinde olduğu gibi piyasa her zaman üretimle uyumlu olarak çalışmaz. Pazardaki bu dalgalanmaları kontrol edebilmek için "[d]arlık dönemlerinde işten çıkarılıp büyüme dönemlerinde işe alınabilen yedek bir işgücü olmalıdır. (...) Bu yedek işgücünün büyük bir kesimi göçmen işçilerden oluşup gerektiği zaman 'ithal' edilir, gerek kalmadığı zaman da 'ihraç' edilir, yani kendi ülkelerine gönderilebilirlerse, siyasal bakımdan ortaya çıkacak geri tepmeler de önlenmiş olur. Çünkü göçmen işçilerin siyasal hakları yoktur, siyasal etkileriyse önemli değildir" (Berger-Mohr, 2011: 129). Almanya, ortaya çıkan işçi açığını diğer ülkelerle gidermek için başta İtalya, Yunanistan, Portekiz ve Türkiye olmak üzere sekiz ülke ile işgücü anlaşmaları yapar. Böylece dünyanın farklı bölgelerinden yüz binlerce emekçi, fabrikalarda, madenlerde, küçük büyük işyerlerinde çalışmak için Almanya'ya doğru yola koyulur. Türkiyeli göçmen işçilerin kitlesel Almanya serüveni, 30 Ekim 1961'de imzalanan "Türkiye - Almanya İşgücü Anlaşması" ile başlar. Anadolu'nun dört bir yanından binlerce insan yurdunun yarattığı usançtan kaçarak gurbetin vaatlerine doğru yola koyulur.

Yarın için şimdisinden vazgeçerek yola çıkan kişi, tüm sıfatlarını ve benliğini toprağında bırakarak ilk adımını tanımsız bir boşluğa atar. Tüm geçmiş ve gelecek yaşanamayan şimdide, bir bavulun içine sıkışır. 'Davul ve zurnayla yola çıkan tren, bando ile karşılandığında' göçmen için benlik kaybı ve yurtsuzluk da başlar. Onun için yabancılaşma daha yurdundayken belirir. "Yoksulluktan kurtulmak ne de çetinmiş. Kocam, çocuklarım yanımda değillermiş saydıracak hallerdeyim. İstanbul'a vardık. (...) Aylarca didindik bayan Friede, kendimizi kısrağa çekilecek aygır misali ele beğendirmeye çalıştık" (Füruzan, 2015: 179).[5] Alman uzmanlarca yürütülen

5 Üstündekileri çıkarıp yüzlerce başka işçi adayıyla birlikte sıraya giriyor. Kendilerini muayene etmekte kullanılan araç ve gereçlere kaçamak bir göz atıyor sıradakiler (bunlara uzun uzun bakmak şaşkınlıklarını açıklamak olurdu). Birbirlerine de kaçamak bakışlarla bakıyorlar. Seçilme şansını yanındakine bakarak kestirmeye çalışıyor herkes. Onun böyle bir durum için hazırlıklı olmasını sağlayacak hiçbir şey yok geçmişinde. Eşi görülmemiş bir yaşantı bu. Ama daha şimdiden olağan bir şey. Tanımadığı insanların önünde çırılçıplak soyunmasını istemelerinin yarattığı utanç. Komut veren görevlilerin konuştukları anlaşılmaz dil. Testlerin anlamı. Vücutlarına keçeli kalemlerle yazılan sayılar. Odanın katı hendesesi. Erkek gibi tulum giymiş

sağlık kontrolleri ve mesleki yeterlilik sınavlarının ardından işçi, yurdundan, varolduğu sesler örüntüsünden ve kimliğinden ayrılır. Berger (2011), her ne kadar "Bir göçmen işçinin yeniden insan (koca, baba, yurttaş, yurtsever) olabilmesi için yurduna dönmesi gerekir" (50) dese de kaybedilen varlık tam olarak geri kazanılmaz, onun adı dahi değişmiştir artık: "Canım memleket bize Almancı diyor"[6] Göçmen işçi, attığı ilk adımda ait olduğu yeryüzünü yitirir; dünyanın gerçekliğinden kopar ve daima ondan uzaklaşır. Bu uzaklaşma göçmen ile yurdu arasında onmaz bir gedik açar, artık gerçek anlamda dönüş yoktur. Sonsuz bir daralma, sıkışma ve yersiz yurtsuzluk hali: Gurbette Türk, yurdunda Almancı... Bir düş ve karabasan!.. "Yitirilmiş bir köken, kök salmanın olanaksızlığı, geviş getiren bir hafıza, askıda bırakılmış şimdi." Julia Kristeva'nın (1996) da belirttiği gibi, "Yabancının mekânı hareket halindeki bir tren, uçuşta bir uçak, durma imkânını yok eden bir geçiştir. Hiçbir yol işareti yoktur" (14). Üstünde büyüdüğü yeryüzünden ayrılan göçmen işçi, adını ve yeryüzündeki ağırlığını, derinliğini yitirerek tek boyutlu hale gelir, işçi tulumunun içinde nasıl görünüyorsa odur. Köyünde bir halk ozanı, cümle mahlûkatın dilini bilen Süleyman Peygamber donu kuşanmış bir kuşbaz, kasabada bir esnaf, ailesinden ayrılarak büyük şehre gelen ilk insan... Kişi ne ya da kim ise onu kaybederek karşısındakinin hükmüne girer, adını yitiren göçmen diğerinin adlandırılmasıdır artık. Yurdundan

---

kadınlar. Ne olduğunu bilmediği sıvı ilaçların kokusu. Kendisi gibi bir sürü insanın sessizliği. Çoğunun yüzünde, dinginlik içindeki ya da dua eden kimselerinkine benzemeyen o içe dönük bakış. Bütün bu olup bitenler ona olağan geliyorsa, nedeni bu önemli yaşantıyı orada bulunan herkesin paylaşmasıdır" (Berger-Mohr, 2011: 44).

6 "Yılda bir kere izindir deyip / Bulgar'ın Yugoslav'ın yolunu tepip / Edirne Ardahan gözümde tüten / Canım memleket bize Almancı diyor"
12 Eylül Darbesi ile Almanya'ya iltica eden Cem Karaca, "Çok Yorgunum" dışındaki tüm şarkıları Almanca okuduğu *Die Kanaken* isimli bir albüm yayınlar. Alman yazar Henry Böseke'nin 1984'te Martin Burkert ile yazdığı *Ab in den Orient-Express* adlı tiyatro oyunu için yazılan şarkıların teması, Almanya'da yaşayan göçmen işçilerin yaşadığı problemlerdir. Albümün beşinci şarkısı "Es Kamen Menschen An", "Almancılar", "Beim Kaffee" başlıklı ikinci şarkı ise "Yarım Porsiyon Aydınlık" başlığıyla Karaca'nın Türkiye döndükten sonra yaptığı ilk albümde, *Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar*'da yeniden yorumlanmıştır.
Cem Karaca, "Es Kamen Menschen An" *Die Kanaken*, 1984, Plane RC.
Cem Karaca, "Almancılar". *Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar*. 1987, Emre Plak.

ayrılan kişi kendisi hakkında söz söyleme, kendini tanıtma hakkından da ayrılır. 'Ev sahipleri' ve 'yeni konuklar', içeriyi de dışarıyı da göstermeyen kör bir camdan bakarlar birbirlerine...

Göçmen işçi, dil öğrenme güçlüğü sebebiyle şimdiyi yaşayamaz, gelecekse belirsizdir. *Berlin'in Nar Çiçeği*'nde Güldane'nin Almancayı öğrenmesi için ısrar ettiği kocası Selman sorar: "'Niçin be kadın', bunların dilini öğrensen de dinlemeye merak mı ederler seni" (Füruzan, 2015: 108). Geçici oluşuyla diğerlerinden ayrılan bu göçte insanlar tek başlarına, başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa kentlerine emeğini satmak için gelir. Amaç bellidir, kısa sürede olabildiğince çok para kazanarak yurda dönmek. Göçmen işçinin gittiği yerde çalışmak ve kendisi için düzenlenen barakada[7] uyumak dışında varolabileceği bir gerçekliğe izin verilmez. Göçmen işçi, para dışında hiçbir şeyi biriktirmez. Çalıştığı saatler boyunca yaşadığı yorgunluğun ardından barakasına/evine dönen işçi için zaman parçalanır, geçmiş, gelecek ve şimdi üst üste yığılır. "Çalışırken yalnız kendi dışındaki şeylerin şimdiki zamanını yaşar. Onun bu yaşantısı ile yerli işçilerin çoğunun aynı durumdaki yaşantıları arasında ayrım yoktur. Aradaki tek ayrım göçmen işçinin paydos saatinde yeniden kendi şimdiki zamanına geçememesidir" (Berger-Mohr, 2011: 179). Adım attığı yerde eğretidir. Hayata karışmak yerine kıyısından izlemek, dili öğrenmek yerine sese itaat etmek, yaşamak yerine beklemek... Oradadır fakat başka bir zamanı, geçmişte, yurdunda kalmış zihnindeki şimdi'yi yaşar, geçmişi ve geleceği sürekli yeniden kurar. Gurbetin şimdisinde tüm zamanını paraya çevirmeye çalışır. "İşten sonraki akşam saatlerinde, barakada kendi yurdundayken giydiği bir şey giyer: Renkli bir gömlek, bir takke, yün bir atkı, yalınayak giydiği tokyolar. Bu giydiklerinin kumaşının dokusunda,

7 Göçmen işçilerin barınması da Almanya için ciddi bir sorun teşkil eder. Alman hükumeti bu problemi çözmek için İkinci Dünya Savaşı'nda Polonyalı esir işçilerin kaldığı kampları kullanır: "Sonradan buranın yıllar yıllar önce, sözcüğün tam anlamıyla pis barakalardan oluştuğu, çevreden derin çukurlarla ayrıldığı, burada savaş esiri Polonyalı işçilerin kömür madenlerinde ücretsiz olarak çalıştırılmış olduğu bana söylenecek. Ve yıllar yıllar sonra da, yabancı işçiler başka bir adla, daha onurlandırıcı adla 'konuk işçiler' olup, buralara yeniden geleceklerdi" (Füruzan, 1977: 147). Ulmm'da yayımlanan *Südwest Presse*'de çıkan bir ilan: "Temiz, düzgün bir çiftlik evi kiralıktır. Geniş arazide olan, çevresi açık, tahtadan büyük bir ev kiralıktır. Ahır için gerekli malzemesi vardır. Ek inşaat da yapılabilir. At yetiştiriciliği ya da yabancı işçilerin oturması için en iyi imkân" (Füruzan, 1977: 108).

kıvamında, bu eşyaların onu üstüne oturuşunda geçmişin bir tortusu vardır; bu özellik onu şimdiki zamana karşı koruyan bir zırh gibidir" (Berger-Mohr, 2011: 181). Çalıştığı sırada yalnızca bir işçi olan göçmenler, paydos saatinden sonra hayalete döner. Az yiyen, az konuşan, çok sigara içen, kendilerince memleketlerine en yakın yer olan tren garlarında buluşarak gelip giden trenleri seyreden ve daha çok sigara içen görünmez hayaletler. Göçmen daima sınırdadır. Dili, duymanın ve unutmanın sınırındadır; bedeni, kentin merkezinde de olsa daima bir dışarlık imgesi üreten tren garlarındadır; aklı ve gönlü terk ettiği evinin eşiğindedir; para ile kurduğu ilişki bağlamında sınıfının sınırındadır; çoğunluğun içinde gezinen bir azınlık olarak her an yok olmanın sınırındadır. Göçmen işçi, burada sadece dönüş gününü bekler; benlik yitimi içinde bekler ve çalışır. "Şehirleşmiş ülkelerin ekonomisi bakımından göçmen işçiler ölümsüzdürler; ölümsüzdürler çünkü sürekli olarak yerleri başkalarıyla doldurulabilir. Göçmen işçiler doğmaz, yetiştirilmez, yaşlanmaz, yorulmaz, ölmezler.[8] Bir tek işlevleri vardır onların: çalışmak" (Berger-Mohr, 2011: 56). "Arbeit Macht Frei/Çalışmak Özgürleştirir" hâlâ yankıyan bir sözdür göçmen işçinin dibini kazdığı toprakların üstünde. Almanya'daki göçmen işçiler, Alman işçilerin yapmayı kabul etmediği işlere onlardan çok düşük bir ücret karşılığında girişir. Yabancı işçi, daha evinden çıkarken kendisiyle ilgili kayıtsızlığa düşmüştür. Onun için yaşam, daima daha iyi bir yaşam için ertelenir. Ailesini, köyünü hatırlar, çocuklarının geleceğini, yurduna dönüş gününü hayal eder.[9] Fakat Almanya'nın 1973 yılında işçi alımını durdurması ve hemen ardından 1974'te aile birleşimine izin vermesi sonucunda Almanya'ya gerçekleşen göç, yeni bir çehre kazanır. Artık Almanya'nın ortasında kendi yaşam şekliyle büyük bir Anadolu kenti kurulmuş gibidir.

8 "Türkiye'ye dönünce ne iş mi yapacağım? Anca iyi bir döşeğin üstüne yatıp Türkiye'de ölürüm. Burada da Türkiye'de de madenciler zaten öyle çok yaşamaz. Beş on sene yaşar. (Gülüyor)" (Füruzan, *Yeni Konuklar*, 264).
"— Türkiye'ye dönünce ne yapacaksın? diyorlar.
— Ne mi yapacağım? Öleceğim. (...) Öleceğim. Bu çalışmaya can mı dayanır!" [Gülüyor] (*Almanya Acı Vatan*, Şerif Gören, 1979, Fatoş Film).

9 Bir göçmen işçi: "O kadar yorgunumdur gene de uyku tutmaz tam. Aklımda her şey dolup durur. İnce ince dalar giderim. Sonra odalarda toplaşırız, söyleşiriz. İşte bu yaşamak değil. Hep dönmek için yaşıyoruz zaten. Bunları günden saymıyoruz. Buradaki olmuşluğumuzu olmaktan saymıyoruz" (Füruzan, 1977: 158).

YENİ BİR YERYÜZÜ KURMAK

Hayatının son günlerini eksiksiz bir tekdüzeliğe alışarak geçiren Frau Lemmer, göçmen işçilerin olmadığı bölüme çıkan ilk yabancılarla bir sabah kapıyı açtığında karşılaşır: "Kaşlarıyla bıyıkları kara iki gölge gibi yüzüne dolanan adama bakakalmıştı. (...) Yeni taşınanların kadını, alnının terini örtüsüyle alırken birden ona dönerek tüm yüzüyle rahatça gülümsemişti" (Füruzan, 2015: 13). Yabancı, "önce yadırgatıcılığıyla çarpar insanı – o gözler, o dudaklar, o elmacık kemikleri, kimseninkine benzemeyen o ten, (...) insana orada *biri* olduğunu hatırlat"ır (Kristeva, 1996: 10-11). Fakat ötekinin yüzü dikkat çektiği kadar görünmezdir de. Kimseye benzemeyen bu yüz, çağırdığı korkular sebebiyle bir anda görünmez olur. Konuk işçi Selman ve Güldane'nin gülümseyişini görmezden gelen Frau Lemmer, kapıyı hızla kapatır. İlk kez bu kadar yakından gördüğü göçmen işçilerle ilgili belleğinde, pek çok Alman'da da yer eden, çeşitli imgeler vardır. "Güneyden gelen yabancılarsa gerçekten gürültücü pis ve yabaniydiler. Aynı gün içinde acımasızca kavga edip, ardından hemen gülüştüklerine tanık olmak Almanlar için bile sıradanlaşmıştı. Yaşadıkları hayattan bu denli hoşnut görünmeleri, konuşkanlıkları, gülmeye hazır oluşları o güç koşullarda daha da şaşırtıcıydı. Bu da onların geri kalmışlığının en açık kanıtıydı" (Füruzan, 2015: 11). Göçmen işçinin dilsizliği tekinsizliğe, yalnızlığı yabanlığa, mecburluğu aşağılık oluşa yorulur. "Neyin var madam? Neyin var ki böyle durup durursun bir başına. De bana anacığım hele. Türk kadın daha çekingen yaklaşmıştı. Almancasını hızlı konuşmazsa daha iyi anlaşılır kanısıyla sözcükleri tek tek sıralayarak Frau Elfriede'ye eğilmişti: Haben Sie irgendwelche Beschwerden?" (Füruzan, 2015: 69). Yaşlı kadın, kendisine doğrudan hitap eden bu dostça yakınlık karşısında sarsılır. Apartmanın sahanlığından geçen Almanların görmediği Lemmer'in hasta kuşu, göçmen işçi Kuşbaz Selman'ın ellerinde şifa bulur. Ötüşüne, Selman'ın öğrettiği sesleri de ekleyen Sarah'nın sesleri odanın köşesindeki beşikten yükselen seslerle cevaplanır. Bu ses, Frau Lemmer'in yıllarca alışkanlıkları üzerine sessizce kurduğu uyumun içinde tükenmesini beklediği hayatını sarsmaya devam eder: "Çocukları unuttuğumu sanıyordum, ne yanılma. Hayat unutulmazmış Frau Gildane" (Füruzan, 2015: 97).

Tüm peşin hükümler, Almanların aralarındaki bütünlüğü korumak için dille kurdukları yaşamasız duvarlar, aslında hiçbir ileti taşımayan altı aylık bebek Ümmühan ve Frau Lemmer'in kuşu Sarah'nın karşılıklı ötüşleriyle yıkılır. Ötekinin sesi, taşlar arasından fışkıran otlar gibi hayatı yeniden başlatır. "Frau Lemmer onca yıllık yalnızlığında, bu ana-çocuk görüntüsüyle kulaklarını dolduran yumuşak nazlatıcı ezgiyle sarsılıp gedikler açıldığını, tam sezemeden, oturuşunu rahatlatmıştı. Yıllarla neredeyse koruyucu bir kalkan gibi belendiği o sessizliğin, hüznün, tekdüze günlerin kabuklandırdığı duyarlılığı çözülüyor, ıpıldıyordu" (Füruzan, 2015: 71). Frau Lemmer, Almanya'nın ortasında bir bozkırdaymış gibi yüreklerindeki kuşlarla, yaban otlarla yaşayan Selman Korkmaz, Güldane Korkmaz ve üç çocuğu ile yeniden gerçeklik düzlemine erişir. Kokular ve sesler üzerine inşa edilen bu gizli evren, zamanından 'sürülmüş' Frau Lemmer ve yurdundan 'sürülmüş' Korkmaz Ailesi'ni ortak bir şimdide buluşturur. "Birden her yanını çevreleyen artık o bildik tarçın, kekik, sıcak kahve, acılı lahana, taşmış süt, ilk bu odalarda ayrımsadığı kişniş kokusunu neredeyse sevinçle belenen ılık bir duyguyla soludu" (Füruzan, 2015: 7). Dilin hükmünü yitirdiği bir evrendir burası, Almanca ve Türkçe karışık, dilin coşkuya, sevgiye, sevince yetişemediği anlarda yerini dokunuşlara, devinimlere, ünlemlere, kokulara ve seslere bıraktığı sağaltıcı bir iletişim ağı kurulur. Yalnızlığı ve yabancılığı sağaltan bu dünyada, yeni bir uyum süreci de başlar. Gelenlerin yalnızca işçiler değil, hikâyesi olan insanlar olduğu da görülür. Sevgi ile genişleyen bu ağ, 'korkunun kemirdiği ruhu' da sağaltır sonunda: Zaman yeniden akmaya başlar. Frau Lemmer, geçmişini ve şimdisini yeniden yaşamın içine sokar. İçerisine ve dışarısına kör cam, parçalanmış, sınırlar un ufak olmuştur. Bu parçalanma onların kendi üzerlerine kapanan, katlanan geçmişlerini de uçsuz bucaksız açar. Umutsuzca ölmeyi bekleyen Frau Lemmer, son günlerini Berlin'in nar çiçeği ile birlikte yeniden sevginin coşkunluğu içinde geçirir. Ortaklaşan hayat, acılı lahana ile kremalı pasta kokusunu, Almanca ile Türkçeyi, ölüm ile dirimi, yeni başlayan ile biteni bir araya getirir. Frau Lemmer, Ümmühan bebeğin sağaltıcı mırıltıları arasında huzur içinde son nefesini verirken göçmen işçi ailesinin çocukları için ördüğü kazağı bitirmek üzeredir. Bu kazak, birinci kuşak göçmenlerin bir zırh gibi

kullandığı kıyafetlerinin aksine Almanya'da örülmüştür. Lemmer, savaşla kırılan geçmişini yeniden kazanır. Son nefesinde çocukluğunun akçaağaçları, uçsuz bucaksız kırları, ilk aşkın coşkunluğu, savaşta yiten kardeşleri, kocası, oğlu ve kızı son kez birer birer belleğini yoklar. Hayattan çekilen ile yeni başlayanın kurduğu bu neredeyse bilinçsiz sevi, her ikisi için de yeni bir yeryüzü imkânıdır: Bazen öyledir, insan insanın yurdudur...

KAYNAKÇA

Améry, Jean, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Berger, John ve Mohr, Jean, *Yedinci Adam*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.

Füruzan, *Berlin'in Nar Çiçeği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

_____, *Yeni Konuklar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977.

Kristeva, Julia, "Yabancı İçin Tokkata ve Füg", çev. İskender Savaşır, *Defter*, S. 28, Yaz 1996.

Füruzan'ın Öykülerinde Değişen Evler, Değişen Hayatlar

Hilmi Tezgör[1]

Füruzan'ın 50 yıldır okunan ve artık 'çağdaş bir klasik' sayılan *Parasız Yatılı* kitabının aynı isimli öyküsündeki anne, sınava girecek küçük kızına şunları söyler: "Şöyle bir dağın eteğinde olur gideceğimiz yer, benim kızım. Herkes İstanbul'da kalalım dermiş. Hepsini sordum bilenlere, öğrendim iyicene. Hükümet tabi seni alır. Biz İstanbul'u ne yapacağız. Bize bir ev, kışın kömürlüğümüzde odun-kömür gerek. Bir de mutfağımız olur değil mi? Biz nereye tayin çıkarsa gideriz, di mi?" (100). Anne, kızının öğretmen olmasıyla yaşam şartlarının iyileşeceğini, taşınmalarıyla yeni bir hayatın başlayacağını düşünür, umar. Değişen ev ve değişen şehirle birlikte hayatları da değişecektir. Ancak burada İstanbul dışına taşınma düşünülmektedir. Çünkü kent, anneye göre paralı olunsa bile yaşanabilecek bir yer değildir.

Füruzan'ın öykülerinde, eski evlerden, konaklardan, köşklerden yeni ve modern, ama bazen de mimari açıdan yeni olsa da yaşam kalitesi bakımından daha düşük evlere taşınmak –taşınmak istemek ya da taşınmak durumunda kalmak– temel izleklerden bir tanesidir. Taşınmak çoğu zaman zorunludur, çünkü bir kuşak değişimi, bir çağ değişimidir söz konusu olan ve eski evler de zamanla yıkılıp yeniden yapılmakta, çöküp gitmekte ya da bunlar olmadan önce bir süreliğine el değiştirmektedir. Ve taşınmayla birlikte hayatlar da nihai olarak değişir. Hem ruhsal hem de somut anlamda değişir. Daha iyi ya da daha kötü olur. Mekânsal değişime mutlaka bir yaşamsal değişim eşlik eder. Evden çıkan, istese de istemese de, diğer evde başka biri olur çıkar.

---

1 Dr., Duisburg-Essen Üniversitesi, Turkistik Bölümü

Evin Bilinçdışı kitabında Alberto Eiguer "taşınmanın 'biraz daha fazla özgürlük' ile bağdaştırıldığını" söyler: "İster bir hayal olsun, ister bir olasılık, bu başka bir şarkıdır" (119). Taşınmak 'başka' bir şarkıdır belki ama 'aynı' olan şarkı, Füruzan'ın öykülerinde çoğunlukla yoksulluktur. *Parasız Yatılı* kitabının "Nehir" öyküsündeki kızın teyzelerinde kaldığı "iki gözlü evlerinde, eşya, içi kıtık doldurulmuş minderlerdi. Yatak, oturmalık, hep bunlardı. Bir de Kâbe resmi asılıydı duvarda" (46). Ama sonra ablası, aşçı olarak çağrıldığı dört katlı Ermeni köşküne onu da getirir. Ablanın bu saray benzeri eve ve bu evin içindeki yaşantıya özenmesi, kardeşine ilk 'kadınlık' derslerini vererek onu bir akşam Ağa'nın odasına göndermesine kadar dayanır. Belki de bu sayede kendi hayatının da değişebileceğini düşünmüştür.

Bu bağlamda bir başka örnek, 1982 tarihli *Gecenin Öteki Yüzü* kitabındaki "Çocuk" isimli öyküde karşımıza çıkar. Babasız bir erkek çocuğun annesiyle yaşadığı yer, çatısı çökmüş ve kanunen bir türlü paylaşılamadığı için odaları tek tek kiraya verilmiş bir konağın kileridir. Başka yoksullar da kalırlar bu bahçesi bakımsızlıktan ormana dönüşmüş, duvarları yıkık konakta. Küçük çocuk, gündüzleri ne yaptığını bilmediği annesinin yokluğunda yalnızlık çekerken, hem kaldıkları kilerin kıyısını köşesini belleğine kazır hem de yabani bahçeyi mekân edinir. Kiraları toplamaya gelen adam ise şöyle seslenir 'konakta kalanlara': "Gidin şu yıkıntıya sığının bakalım. Eh, buranın sahiplerine şükredin siz. Şükredin ki onlar gözü tok insanlardır. (...) Yoksa buraya çekerlerdi çoktan kaloriferli, asansörlü, kırk daireli şahane bir şey" (46). Bir gün sokakta bir adamdan, annesinin 'orospu' olduğunu duyan çocukla annenin ilk yakınlaştıkları gecede anne "Bu odadan çıkmalıyız" der. "Yarın öğlende çıkıp seninle birlikte bir yer ararız." Çocuk ise bu yakınlıktan mutludur: "Buradan başka yere gideceklerdi. Oradan da başka yerlere. Burayı artık hiçbiriyle asla karıştırmayacaktı. Bundan sonra gidecekleri her yer ayrı ayrı belleğine geçecekti. Kadına daha yanaştı" (61).

"Öykülerinde tek bir konudan değil, iç içe geçmiş birkaç konudan bahseder Füruzan. Ön plandaki ana konunun gerisinde, bir kuşak

çatışmasını veya bayındırlaşan şehrin insan ruhuna aksettirdiklerini de verir" (Öztürk, M. A.). Hikâyelerde, yazarın genç yaşlarında ve özellikle 1950'ler itibariyle tanık olduğu kentleşmeyle birlikte yaşanan acı verici dönüşüm, bir 'beton istilası' da konu edilmektedir. Taşradan, köyden gelen göç dalgalarına hazırlıksız yakalanan kent, çarpık ve düzensiz bir yapılaşmaya maruz kalmıştır. Bu kentsel dönüşüm şehre göç eden, şehirde bir hayat kurmaya çalışan taşralıyı iki kat yabancılaştırıp bunaltırken, kentliyi de adeta hipnotize eder. Çok katlı, soğuk görünümlü, beton apartmanlarda yaşanmak istenir, buralara taşınmak hayallere yerleşir. Ama Füruzan, bu mimari dönüşümün insan tabiatına aykırı olduğunun farkındadır. Yıkılan konaklar, köşkler; tahrip edilen, hatta bozguna uğratılan eski mimari doku, yazarın bazı hikâyelerinde canlılığını korumaya devam eder.

Yine *Parasız Yatılı* kitabından "Su Ustası Miraç" öyküsündeki anlatıcı olan annenin oğulları, ona yeni bir eve taşınmasını önermektedirler: "Bu evler eskidi. Şimdi betondan, sağlam balkonlu filan binalar yapıyorlar. İki oğlum dediler, 'İstasyonun orada bir apartman ya da beton köşk alalım anne. Rahat edersin. İşi kolay. Baksana bu bizim evlere, ikinci katlar baştan aşağı mutfak. İki taraftan inen merdivenleri Döne bir temizlemeye kalkıyor, bir gün merdiven temizliği sürüyor" (53). Ama anne o yeni evleri istemez ve kendi yerinde kalır. Ev değiştirmek isteyenler, daha genç olanlardır Füruzan'ın öykülerinde.

Almancaya "Der Konak" olarak çevrilen ve *Parasız Yatılı*'nın son öyküsü olan "Haraç"ta yoksul çalışanları ve varsıl sahipleriyle bir konağın tarihi anlatılır. Öyküde "O dönemdeki insan ilişkileri, değişen sosyal yapı, eski hayatın bitmesi ve yavaş yavaş alafranga hayat tarzının başlaması, konak hayatı üzerinden başarılı bir şekilde resmedilir" (Öztürk, M. A.). "Haraç"ın ana karakteriyse yoksulluk nedeniyle İstanbul Horhor'daki bu konağa küçük yaşlarında satılan Servet'tir. "Zenginler, konaklarında çalıştırılmak üzere yoksul köylü kızlarını satın alıp boğaz tokluğuna, son güçlerine kadar çalıştırır, sonra da yaşlı biriyle evlendirirlerdi. Satın alınan bu çocuklara 'ev-

latlık' adı verilirdi. Evlatlık olarak verildiği belirtilen Servet, aslında savaşın Anadolu'da yarattığı yokluğun, yoksulluğun ve yıkımın bir alışveriş metasıdır" (Soyşekerci).

Servet, ilerlemiş yaşlarında bir akşam geçmişe dönüp hayatının muhasebesini yapar. Bu 'flashback' milli mücadele yıllarıyla başlayıp 1960'lara kadar dayanır. Cumhuriyetin ilanı ve değişen sosyal yaşamla birlikte konak devri kapanmakta, Nişantaşı gibi semtlerin ve çok katlı evlerin gözde olduğu dönem başlamaktadır. "Komşum Meserret, Nişantaşı'nda ev temizliğine gider. Laf lafı açar ya, o demişti; çalıştığı evin büyük hanımına her yıl mevlut okuturlarmış. Müslüman insanlarmış. Eskilerini, artıklarını ona verirlermiş. Derken Horhor'daki konaklarından söz açılmış. Erkek aşçıları varmış da o anlatmış bizim Meserret'e; bunlar padişahlık zamanının soylusudur, zenginidir diye. O güzelim konaklarının yerini şimdi apartmanlar almış. Dizdar hanım sonradan bir Cumhuriyet paşasıyla evlenmiş. Laf lafı açınca bizim Rusuhi beyi sordum. Horhor'dan Nişantaşı'na taşındıktan sonra ayrılmışlar. Süslü miralaydan bir kızı olmuş Dizdar Hanımefendinin" (126). Horhor'daki konaktan Nişantaşı'na taşınmak, hayatların akışını değiştirmiştir. Ancak taşınılsa bile her şeyin, hizmetçi Servet'in bile aynen 'aynı kalacağı' düşünülmüştür: "Yakında da taşınacağız. Muhakkak ki, bir apartman katı tedarik edeceğiz. Şimdiden toparlamaya başlarsak ancak bahar başına yetişiriz. Burdan çıkana kadar büyük çamaşıra, büyük temizliğe yardımcı tutmamayı uygun buldum. –Ben de gelecek miyim sizinle?– Mis gibi kokan eldivenini burnuma dokundurmuştu. Tabii, Servet. Biz nerde, sen orda" (137). "Toplum ve tarih değişip dönüşürken, konak Osmanlı geleneğinin, Nişantaşı'ndaki apartman dairesi modernleşmenin mekânsal metaforları olurlar. Konak, varsıllığın kültürel kodlarını dışlaştıracak bir mekân olmaktan çıkmış; içindekiler, eşyalar, kokular, şarkılar ve hatta insanların çoğu, sembolik anlamlarını yitirmişlerdir" (Ayvaz, 157).

Nihayetinde herkes bir yerlere gider ve konakta sadece hizmetçi Servet kalır, daha doğrusu konağa bekçi olarak o bırakılır. "Bu ev bir gün başımıza yıkılacak. Tahtaları tozlaşıp eriyor, kiremitleri yumuşayıp çamurlaşıyor. Sokağımızda zaten yeni, sağlam şey yoktur. Neyse buna da şükür. Taşlar oğulmamaktan karardı (149). (...) Horhor'daki konağın merdivenleri ceviz ağacındandı. Bilebildiğim

çocuk yaşlarımda onlardan kaymayı isterdim. Tırabzanların başları oymalı oymalıydı. Rahat oturur genişlikteydi. Duvarlarında altın suyuna batırılmış çerçevelere asılı kurşuni insan resimleri vardı" (154). Memleketi Erzincan'ı hiç görmemiş hizmetçi Servet kocaman, eski konakta yalnızlık içinde boğulurken, konağın sahipleri basık, dar ama yeni apartman dairelerine sığışmaya çalışmaktadırlar.

Evin Bilinçdışı kitabında Eiguer "her taşınma ile ilk bağımsızlaşma hareketini, anne baba evinden gidişi yeniden üretiriz. Ve anne babalarıyla birlikte taşındıkları zaman küçük çocuklar da ilk büyük yolculuğu, doğumu tekrar ederler. Bir diğerine gitmek üzere konutunu terk etmek, bazen bu gidiş zorunluluktan bile olsa, elde edilmiş bir özgürlüğe doğru gitmek gibidir, içeriden dışarıya doğru, 'bizimki' haline gelecek bir başka içeriye girmek için gitmek..." (110).

Füruzan'ın 1972 tarihli ikinci kitabı *Kuşatma*'nın bir türküden ismini alan "Tokat Bir Bağ İçinde" öyküsünde, çalışma ortaklığı yapan iki kadın vardır. İşveren konumunda olan zengin, marjinal kadın ile taşradan gelmiş olan idealist, genç kadın Hatice sohbet esnasında yan mekândan gelen 'Tokat Bir Bağ İçinde' türküsünü duyarlar. Zengin kadın, Hatice'den geldiği taşra kasabasını anlatmasını ister. Hatıralarında çocukluğuna, aile evine geri dönen taşralı Hatice'nin, sonradan içine girmek için çok çabaladığı dünyaya göre eskiden yoksul bir hayatı vardır. Uzun uzun ve derinde yatan bir özlemle hatırlar o zamanları: "Ben küçükken tüm ilçenin ahşaptı yapıları. Altları dükkân, üstleri evdi. Pencerelerin perdesi açık tutulmazdı gündüzleri bile. İnce el örgüsü seyrek dantel perdeler örtük olurdu. Ev altındaki dükkânların çoğu nedense nalburiye ya da marangoz dükkânlarıydı ve buraların geleni gideni de erkeklerdi. Erkek-kız okunan ortaokulu doğal sayan kasaba halkı, kadın yüzlerinin çokça görünmesine karşıydı. (...) Ben taslak halinde, köksüz sapsız uygarlık özentilerinin oynandığı bir evden gelmedim. (...) Tahtaları ovulmuş odaların, saka kuşlarının kaynaştığı bahçelere açılan çekmeli pencerelerin, sarnıçlara yaz sıcağında bırakılmış gevrek karpuzların, sert kışların oluşturduğu bir evdi orası. Yaşanan büyük oda ısıtılırdı yalnız kışın. Erkekler ağırbaşlı,

az konuşur adamlardı. Kat araları, sofalar, boşluklara açılırdı. (...) Yandaki evlere ara kapıyla bağlantısı olan evlerdi, bizim evlerimiz. Zor ısınırdı, alabildiğine eskimişti. Kışın kat kat giyinilirdi. Bir sobanın çevresinde toplanıp elimiz yüzümüz ısınmış, babanın uykusu gelsin diye beklerdik. (...) Bize evlerimizin eksikliğini hiç belli etmemişlerdi. Ne kadar severdik evlerimizi. (...) Dirlikli insanlarımızın yönetip can kattığı yapılardı tümü. 'At koştur istersen komşum, ne ferah sofa' denilen sofalardı. En beklenmedik yerlerde pencereleri vardı. Bir çocuğun günün birinde şuradan dışarıyı görsem deyip bakıvereceği budaklı içerlek pencereler... Yıllanmış ağaçları, yıllanmış bahçeleri, çıkrıklı kovaların salındığı acı su kuyuları olan evlerdi" (26-27).

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı kitabında şöyle yazar: "Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır (...) Eski evlerin anıları düş gibi yeniden yaşandığı içindir ki, geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde sürüp giderler" (33). *Evin Bilinçdışı* kitabında Eiguer ise bu bakışı tamamlar: "Ve doğduğumuz evden söz etmek, kökenlerimizden, dünyaya gelişimizden ve atalarımızdan söz etmektir" (10).

Füruzan'ın 1973 tarihli uzun öyküsü *Gül Mevsimidir*'de ana karakter olan Mesaadet Hanım, İzmir'den İstanbul'a göçmüş bir konak hanımefendisidir. Hikâyede sıkça geriye dönüşler olmakta, Mesaadet Hanım, Eiguer'in sözünü ettiği 'doğduğumuz ev'den, çocukluğundan, gençliğinden, âşık olduğu erkek Rüştü Şahin'den ve ondan sonra evlenmek zorunda olduğu kocasından söz eder, geçmişini hatırlar. Şu satırlar, yaşanmakta olan değişimi güzel dile getirir: "Kaloriferler, otomobiller, sinemalar, dümdüz beton yapılar, sandviçle karın doyuran bir kalabalık; floresanlı aydınlıklarda yüzleri kabuklanan, kemikli kadınlar, cılız erkekler ve artık kapanmış olan Sirkeci'deki yağcılar geçiti. Özenle çakılmış tahtadan yağ fıçıları... Şimdi yalnızca tereyağı kullanılıyor. Sindirimi kolay, sağlığa elverişli. Konuk günleri, ak boneli, fırfırlı önlüklü hizmetçiler, yemek çağrılarının koşuşturan garsonları, Beyoğlu'nun yıkılan levanten yapıları. Şimdi Maçka'ya yöneliyor güzellik ve rahatlık" (60).

Gerek kentin, gerekse de Mesaadet Hanım'ın gelmiş olduğu yer hem kendisini hem de okuru üzer. "Ben beton apartmanlarda oturtulacak kadın mıydım? Benim gördüğüm düzen, el üstünde tutulma, saygı, sevgi, bunların birleşip yüz yıl yaşasalar elde edemeyecekleri değerdeydi" (61). Hayatı olumsuz biçimde değişmiş olan Mesaadet Hanım gibi "kentli kadınlar, modern mimarînin dayattığı mekânlara keskin bir cevapla karşı çıkmaktadırlar. Mesaadet Hanım gördüğü düzenle, âdâb-ı muâşeretle kendisini bir apartmanın güneşsiz odalarına hapsedemeyecek kadar kentlidir" (Öztürk, Y., 81).

1973 tarihli *Benim Sinemalarım* kitabında yer alan "Bir Evin Dıştan Görünüşü" isimli öyküde beton bir apartman dairesine taşınmayı 'başarmış' olan bir çift vardır. Ancak, oğullarının yardımıyla satın alınan bu apartman dairesi ne geçim sıkıntısına ne de Rahmi ve Fıtnat'ın giderek artan sevgisizliğine çare olur. Göç alarak büyüyen ve genişleyen, insanla dolan şehirlerin beton yapıları, her güzelliği aşındırır. Mutsuzluk ve sevgisizlikten, yazın balkonda geçirilen saatlerde bile nefes alınamaz olur. "Otuz dairelik bir evin dıştan görünüşü Rahmi Bey'i ezecek, Fıtnat Hanım'ı gönendirecek denli büyüktü, görkemliydi. Ön yüzü mozaik, her katı balkonlu, korkuluk demirlerinin üç renk yağlıboyaları, çatıda göğe uzanan televizyon antenleri, pencelereler, pencereler, tül perdeler, tül perdeler" (77). Ama eski konaklar da anılır ikisinin arasında geçen tatsız konuşmalarda: "Ora konaklarının (Bağlarbaşı) değerinin tutacak bir bina göster bakayım buralarda. Çimento yığını bunlar ayol. Yatak odasının tavanı biraz daha alçak olsa başına çarpar senin" (86). Değişen evlerle hayatlar bazen değişir, bazen ise beklenen olmaz ve aynı kalır: "Evlenip de karı koca olduğumuzdan beri her ev değişmeden ötekine benzedi. Ne çabalasak bu böyle oldu. İlk yerleşme günlerinde tahtaların güzel ıslaklığı kurumamışken birşeyler olacak sanırdık. (...) Sonra bir de bakardık ki her şey eskisi gibi olmuş. Yani Fıtnat Hanım, şu ev bu ev o ev derken sonunda desene hepsi aynı ev oluvermiş" (87).

Taşınılan, terk edilen, bırakılan, isteyerek ya da mecburen ayrılınmış evler, yazarın yapıtında bir 'leitmotiv' gibidir. Füruzan'ın son

kitabı olan *Sevda Dolu Bir Yaz*'da iki öykü yer alır. Kitapla aynı ismi taşıyan ilk öyküdeki kadın karakter, küçüklüğünde babasıyla yaptığı tren yolculuğunu kızına anlatır. Babasıyla Ankara'daki otelde kaldığı gece sıradışıdır onun için: "Perdeyi çabalayıp anca aralamıştım. Dışarıda yüksek yapılarla çevrelenmiş bir iç avlu vardı. Çöp bidonları sıralanmıştı. Her şey betondandı. Bu bitişik yükseltiden oluşan altı kenarlı bir açıklığın üstündeydi gök. Avluya bakan dar, uzun, seyrek camlar kirliydi. Ötelerden tren düdükleri, klakson gürültüleri, bir de satıcının sesi geliyordu" (15). Aslında babasının evlilik dışı çocuğu olarak babaanne evinde yaşamakta ve orada bir 'besleme' gibi büyütülmektedir. Bu hüzünlü öyküde de yine bir köşk vardır: Babaannenin köşkü. Aile, yazın Erenköy'deki, kışın ise Şişli'deki köşkte kalmaktadır.

Birçok Füruzan öyküsünde olduğu gibi devir değişir, konaklar azalır ve İstanbul'u apartmanlar istila eder. Küçük kız da büyür; evlendirilip anne olduktan yıllar sonra bir gün büyüdüğü köşkü görmeye gider: "Köşkü bulamıyordum. 'Bahçe kapısını da tanımadın mı? Henüz sökmediler. İçinde köşk yok artık, haklısın. Bahara doğru yıkım bitti. Bahçe duvarı kapatıyor boşluğu'." Kadın, güzelliğin yok edilişi karşısında şaşkındır: "Demek orta kat balkonunu bile kıyıp yıkmışlardı" (39). Oysa bir zamanlar "Güllü Köşk'ün orta kat balkonunun kapıları yavaşça çekilince, ben de oturmaktan yorulmuş bacaklarımla fırlar, koşmaya başlardım. Ne çok severdim dört yatak odasının çevrelediği sofayı, kapıları açıldığında bahçeyle birleşiveren, enine uzayan o balkonu. Çamlara, göğe, sıcaktan uçup gitmiş göğe karışmış denize, oradan yürüsem varabilirim sanırdım" (9).

Sevda Dolu Bir Yaz'ın ikinci öyküsü "Şarkılar Kitabı" birbirinin devamı niteliğinde iki bölümden oluşur. Okul çağına gelmiş olan Şemsigül Şehrazat Debrecenli'nin ağzından dinleriz öyküleri. Bu, bir ailenin coşku ve hüzün dolu öyküsüdür. Aile iki defa taşınmak durumunda kalır ve taşındıkça yoksullaşır. "İki buçuk katlı, yarı kâgir, onarımı geciktiğinden kullanıma kapatılmış bahçeye bakan çatı arası balkonlu bir evdi. (...) Her iki yanımızdan uzanan

bahçeleriyle evler birbirinin eşiydi. Onlara sıra evler deniyordu" (47). (...) "O yaz sonu Bakırköy'e taşınmamız gerekmişti. Başka bir okula yazdıracaklardı beni, ordaki Taş Mektep'e. O binaya herkes öyle diyordu. Taşınmamızın nedeni evimizin satılma zorunluluğunun ortaya çıkmasıdır denmişti bana" (198). (...) "Mutfağa doğru koştuğumda evin bahçe uzantısının bitiminde yükselen çok katlı bir yapı görüveriyordum. Çimento, kireç tozlarıyla belenmişliğine bakakalıyordum bahçe duvarının. O büyük yapıda sabahın erken saatlerinde başlayan işçilerin gürültüsü akşam güneş inerken kesiliyordu" (200). (...) "Biz yine taşınmaya girişmiştik. Çünkü orayı bir müteahhit almıştı, birkaç ay sonra da bir apartman yapacaktı" (206).

Artık "yoksulluğun kokusunu iyice tanıyan" Şemsigül azmeder, çalışır ve avukat olmayı başarır. 1990'lı yıllarda çalıştığı avukatlık bürosunda bir hisse sahibi de olur. Maçka'da; asansörlü, iki yüz metrelik, kaloriferli, çift banyolu, yeni bir apartman dairesine taşınır annesiyle birlikte. Annesi orta odalardan birisini seçer kendisine ve hatıralarıyla birlikte yaşamaya başlar. İsmini 'Gül Debrecenli' olarak kısaltan Şemsigül'ün de ruhsal durumu aslında pek iyi değildir artık.

Bir gün Sirkeci sahil şeridinden Yeşilköy'e otomobiliyle giderken başı dönmeye, şakakları zonklamaya başlar. Çocukluğunun ve gençliğinin mahallesinden geçtiğinin ayırdına varır ama aynı anda görür ki hiçbir iz kalmamıştır o yerler, o yazlar, o şarkılardan: "Düz yüzlü beton apartmanlar, et kokulu, anason kokulu restoranlar, ara ara ak renkli plastik oturmalıkların ak plastik masaları çevrelediği düzayak çay bahçeleri görülüyordu..." (213). Durur, çocukluğunu hatırlar ve hıçkırıklarla ağlamaya başlar.

Alberto Eiguer taşınmanın bir geride bırakma sınavı olduğunu söyler: "Nesneleri, duvarları, bir mahalleyi, komşuları, esnafı ardında bırakma" (115). Füruzan çocukken, ailesinin çok ev değiştirdiğini söyleşilerinden biliyoruz. "Yeldeğirmeni'ndeki okulun arka yanındaki sokakta bulunan bir evin bir katında kirada oturuyorduk.

Orası Yeldeğirmeni'nin eski konaklarındandı.[2] Yeldeğirmeni'nin tarihinde levantenlerin yeri çoktur. Oradaki yıllarımızda kiraladığımız yapı bakımsız, hayli eskiceydi. O konak bugün restore edilmiş. Yine de çizgilerinde güzelliklerini koruyor. Arasız ev değiştirmekten yakındığımı anımsamıyorum. Çocuklar serüvencidirler, belki de ondan. Her yeni ev, yeni bir durumdur onlar için. En azından benim için öyleydi" (150).

"Sinan gibi çok büyük bir mimarın camilerini görüp, 20. yüzyılda dünyanın en çirkin camilerinin yapıldığı bir ülkede yaşıyorum ben" diyen Füruzan'ın öyküleri birçok açıdan zengin malzeme barındırıyor. Sosyo ve psikokültürel malzeme de bu zenginliğe dahil. Değişimler hep bir yenilik, çoğu zaman başlangıca ve geleceğe yönelik olumlu bir bakış içerse de, bir süre sonra, insanın elinde kalanın, insana hiç de yakışmayan bir toplam olduğu görülebiliyor. Tabii, insanın dünyayı çirkinleştirme değil de güzelleştirmeye çalıştığını varsayıyorsak hâlâ.

KAYNAKÇA

Ateş Ayvaz, Sezer, "Haraç...", haz. *Füruzan Diye Bir Öykü* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.

Eiguer, Alberto, *Evin Bilinçdışı*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2018.

Füruzan, *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

_____, *Gecenin Öteki Yüzü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

_____, *Kuşatma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

_____, *Parasız Yatılı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

_____, *Sevda Dolu Bir Yaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Gümüş, Semih, *Öykünün Bahçesi*, İstanbul: Can Yayınları, 2008.

Öztürk, Mehmet Akif, https://www.izdiham.com/furuzanin-parasiz-yatili-okulu/

Öztürk, Yakup, "Füruzan'ın Hikâyelerinde Modern-Kent Birey İlişkisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Fatih Üniversitesi, 2012.

Soyşekerci, Hülya, http://sanatedebiyatsitem.blogspot.com/2013/03/parasiz-yatilidan-sevda-dolu-bir-yazin.html

Şüyün, Faruk, *Füruzan Diye Bir Öykü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

---

2 Tam burada Müfid Ekdal'ın *Kadıköy Konakları* isimli kitabını önermek yerinde olabilir.

"Senin Şarkını Ben Derim"

Funda Durmuş

Bu şarkılar var ya, bu şarkılar,
beni, bizi, alınyazımızı bilin ki en iyi onlar anlatıyor
Füruzan, *Sevda Dolu Bir Yaz*

19. yüzyıl filozoflarından Arthur Schopenhauer, müziği diğer tüm sanat dallarından ayrı tutar. Ona göre müzik sanatı, diğer sanatların aksine 'mimesis' ile ifade edilmesi mümkün olmayan ve idealarla bağlantılı olarak istemenin kendisidir. Bu bağlamda diğer sanat dallarına göre üstündür çünkü diğerleri gölgelerden bahsederken, müzik özü söyler (aktaran: Erenözlü, 2019: 133-134).

1960'lı yıllarda dönemin önemli dergilerinde yayımladığı öykülerle edebiyatımıza giren Füruzan, 1971'de yayımladığı *Parasız Yatılı* kitabıyla dikkat çekecektir. *Parasız Yatılı*'yı, *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973), *Gül Mevsimidir* (1973), *Gecenin Öteki Yüzü* (1982) ve *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999) takip eder. Bu öykülerde Füruzan, hayatın zorlukları karşısında direnmeye çalışan, direnen, direnemeyip düşenleri konu eder. Hayat kadınları, göçmenler, gelecek kaygısı gölgesinde büyüyen çocuklar, yozlaşmış burjuva bireyler, anıları ile ânı arasında sıkışıp kalmış yaşlı insanlar, sömürülen kadınlar ve çocukların seslerini duyurur. Güçlü betimlemeler ve ayrıntıların ışıldattığı bu öyküler, için Hülya Soyşekerci şöyle der: "Sanki bir yüreği vardır Füruzan öykülerinin; zaman aktıkça canlılığını sürdüren, her okumada dirimsellik kazanan öyküler..." (Soyşekerci, para. 6). Bu ayrıntıların bir kolu olarak müziğin de Füruzan'ın kaleminde gövdeleşip karakterlerin ve olayların yanı sıra yürüdüğünü söyleyebiliriz. Müzik bir fon değil, çoğu zaman bir karakter gibidir ve bazen varlığı bazen de yokluğu ile bütünler öyküleri. Müziğin yelpazesi de karakterler kadar geniştir haliyle. Ninniler, marşlar, çarlistonlar, halk türküleri, klasik müzik besteleri, uzun havalar diye uzatılabilecek bir liste... Müzik, kahramanın

serüvenine eşlik eder. Hatta dikkatli okunduğunda Füruzan'ın, öykünün belli kısımlarını şarkılarla tamamladığı görülür.

Karakterlerin eğitimine, yaşına ve sosyal statüsüne göre seçtiği, sevdiği şarkılar değişiklik gösterir öykülerde. Hayatta kendine hiçbir alanda seçim hakkı sunulmamış olanlar ise, kendilerine ulaşan ezgilere tutunurlar. Füruzan'ın hayata tutunmaya çalışan karakterleri için müzik, hayattan çalınan bir ânı temsil eder bazen. Şarkılar, bir ödül, bir lüks gibi düşünülebilir. Yaşamları ölüm-kalım mücadelesi gibi geçen bu insanlar için mücadeleye kısa bir ara verme, küçük zaferleri kutlama anlarında ulaşır müzik onlara. *Benim Sinemalarım* kitabına adını veren öyküdeki, para karşılığı yaşlı erkeklerle beraber olan ve bunun zorluğu altında ezilen Nesibe gibi: "Sular onarıp örtüyor onu. (...) Köpüklerin ak topakları geçiştiriyor acıları. Yıkanmasının bitimine yaklaştığında şarkı bile tutturuyor. Anca işitilir gibi, alttan, gizli gizli" (Füruzan, 2015: 20).

Ezgiler insanı başka bir yer ve zamana taşıyan büyülü bir etkiye sahiptir. 1971'de yayımlanan *Parasız Yatılı*'nın altıncı öyküsü olan "Nehir"de böyle bir 'ânı' okuruz. Bir toprak ağasının konağında aşçı olarak çalışan ablanın, beraberinde konağa getirdiği on üç yaşındaki kız kardeşini kelimenin tam anlamıyla kurbanlık bir koyun gibi kendi elleriyle "besleyip, büyüterek" soylu karısı tarafından terk edilmiş ağaya sunduğu öyküdür "Nehir" Ölü evlerinde paralı ağlayıcılık ve zaman zaman da dilencilik yaparak yaşayan iki teyzesi ile sürdürdüğü yaşamın onursuzluğu ve yoksulluğunun acısını hissettiği yaşa gelmiştir artık küçük kız ve ablası tarafından elinden alınan çocukluğunun da yasını içten içe tutar. Ağaya bir rakı tepsisi eşliğinde sunulduğunu anladığı zaman yasına, nehrin öte yanında teyzeleriyle kaldığı günlerde duyduğu bir uzun hava eşlik eder: "Nehrin ötesinde, kırpık, solgun ışıklar yanmıştı. Teyzeleri, ılık, gür yağmurların altında dileniyorlar mıydı kara giysileriyle. Onları ne zaman düşünse, kale kapısından bir gün geçerken duyduğu uzun havayı yeniden dinliyordu" (Füruzan, 2019: 49).

"Nehir"de ağaya 'sunulan' küçük kız, "Su Ustası Miraç"ta konağın hanımı olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar peş peşe doğurduğu

dört oğlundan, tamamen kendi sorumluluğunda olan mal varlığından ve idaresinde çalışan insanlardan yana mağrur ve mutlu olduğunu söylese de kendisini dedesi yaşındaki ağaya eliyle sunmuş olan ablasını ve tüm geçmişini şiddetle reddetmesinden, kendisine yapılanı unutmadığını anlarız. Tüm iplerin elinde olduğunu düşündüğü vakit hayat onu oğlu ile sınayacaktır. Üniversite öğrencisi olan en küçük oğlu Vedat, ağabeylerinin aksine, ailesinin imkânlarına, paraya ve paranın getirdiği imtiyazlara sırtını dönmüştür. O, 'sürüden ayrılandır'. Evdeki hizmetçiden köyün delisine kadar herkes onun için eşit ve kıymetlidir ki bu annesi ve ağabeyleri için büyük bir düş kırıklığıdır. Vedat gün gelir üniversitede yaptığı politik eylemler sonucu tutuklanır. Başlarda delilik diye dövündüğü vaziyetin ciddiyetini anlayan anne de artık kendini sorgulamaya başlar ve hatıralarından, Vedat'ı içinde bulunduğu duruma götüren parçaları seçer: "O, kayısıların altında durup karcı deli dervişi bekleyip, 'N'olur derviş emmi, beni de kar küremeye tepeye götür. Senin şarkını ben derim. Dönüşte her kişi koşup alır,' diyen değildi" (Füruzan, 2019: 58). Oğlunun ve kendisinin yaşamının tümden değiştiğini gördüğü bu günlerde deli derviş 'hâlâ' hayattadır ve ağıtlarını söyleyerek kar satmaya devam eder. Ağıtın sözleri ile Vedat'ın kaderi arasında bağlantı kurduğundan belki, deli dervişe de öfkelidir: "Deli derviş hâlâ yaşıyordu. Gene eşeğine yüklediği karları ağıtlarla satıyordu. Allah'ın bir delisi *'Kar getirdim kar'* demek dururken; *'On sekizimde girdim toprağa, kahpe felek sana nettim neyledim, şu fani dünyadan kâm almadım, kahpe felek sana nettim neyledim'* diye çığrışmanın yakışığı nerde!" (Füruzan, 2019: 58). Anne anılarını yoklamaya devam eder. Bir delinin şarkısını sahiplenip söyleyen "en akıllı oğlu", annesinin durmaksızın devam eden, var olan mal varlığını korumak ve çoğaltmaya dönük hesap işlerinden, bu işlerin getirdiği uzaklıktan bunalıp anne-çocuk ilişkilerini kuvvetlendirmek adına da çocukluğunda annesinin kendisine söylediği ninnilere sarılacaktır. İkisi arasındaki en dengeli ve gerçek ilişkinin yaşandığı zamana uzanmaya çalışır gibi: "Bırak be anacık hesabı kitabı. Hani küçükken bana söylediğin ninniler vardı ya, diyiver de dinleyeyim.(...) *Ninni diyem uykun gelsin / Uzak yoldan baban gelsin / Allah huzur ömür versin / Ninni nazlı bebem ninni / Kurt uyudu kuş uyudu / Kaynakta sular uyudu / Beşiğe de uyku gelsin*" (Füruzan, 2019: 60).

Şarkılar şüphesiz ki anıları yerinden çekip çıkarmak için en etkili araçtır. Bir şarkıyı, türküyü dinlerken ya da dinlemekten kaçınırken aklımızda hep bu vardır. Ummadığımız anda duyduğumuz bir ezgi bizi tüm canlılığıyla belirli bir 'ân'a götürür. Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Boğaziçi Mehtapları*'nı değerlendirmek üzere yazdığı makalesinde Orpheus efsanesine gönderme yapar ve şöyle der: "Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zaman bulur" (Tanpınar, 2016: 429). "Tokat Bir Bağ İçinde" isimli öyküye adını veren, Seha Okuş'un, sesinden güzel bir yorumunu dinleyebileceğimiz türkü de umulmadık bir hesaplaşmanın ve ayrılığın kapısını aralamıştır iki kadına. Aralarında bir iş ilişkisi olduğu anlaşılan biri taşradan gelmiş diğeri soylu ve zengin bir ailenin kızı olan iki kadın, bir akşam yemeği sırasında yan mekânda çalınan, kendi ortamlarına biraz aykırı gibi de duran bu türküyü duyarlar. Zengin olan kadın için türkünün anlamı "bir bağdan öteye varamaz" iken, birlikte paylaştıkları dünyaya sonradan, taşradan girmiş genç ve duyarlı Hatice için bağlarıyla, insanlarıyla âdetleriyle, yaşamasıyla bütün bir şehri anlatır: "Tokat bir bağ içinde" sözü öylesine açıklar ki Tokat'ı, şaşarsın. Düşün, hep rüzgârlı, dimdik, kapanık dağlardan sonra çepeçevre, beklenmedik bir yeşilliğin sarmaladığı yerdir Tokat. Sular sanki oraya doğru, toprağın altından yürüyüp birden fışkırırlar. Türkü tam açıklar bunu. Orada bir Anadolu taşra çarşısı vardır. İnsana yadırgı, kapalı duran, ama ilgisini dirilten. Bakraçları kırmızı kırmızı asarlar (Füruzan, 2018: 9). Zengin olanı duygulandırmıştır bu açıklama. Ancak bambaşka bir yaşama içindeki bu kadın için böyle duygulanmaların anlık bir taşkınlıktan geldiğini bilir Hatice. Aralarındaki sınıfsal farkı derinden hisseder ve öfkelenir. Ona göre, zengin kadın refahın getirdiği özgürlüğü savrulma olarak yaşar ve yabancılaşmıştır. Bu kadın için duru bir türkünün resmettiği ferah bağlar, güzel bir Anadolu şehri ve bu şehirde yaşanan hayatlar bir şey ifade etmez. İnsan ilişkilerinde öteden beri belirleyici bir faktör olan sosyal statü farkı nadiren alt sınıftan olanın lehine bir durumla sonuçlanır. Bu iki kadının hesaplaşmasında 'kazanan' taşradan gelen ve yoktan var etmeyi bilen

Hatice olur. Doğduğundan itibaren her avantaja sahip olan varlıklı kadın ise varlık içinde yok olmuştur. Hatta öyküde de adı yoktur. Paranın ve statünün görmesinin engellediği gerçekliğe cesurca ayna tutan tek insan, Hatice, onu terk eder. Arada bir selamlaşma sözü verir teselli olarak: "Biliyorum, aramızdaki işlerle ilgili şeyler de bitince bize gelmeyeceksin. 'Selamlaşacağız!' diyorsun. 'Şurada, burada, aynı çevrelerde yaşayan, yaşamak zorunda olan kişilerin, yapay selamlaşmalarını engelleyemiyoruz' diyorsun. Ama bir selam yeter mi? Hem de anlamsızlık, bıkkınlık yüklü bir selam" (Füruzan, 2018: 10). Ancak selam yetmeyecektir; türkünün de dediği gibi: "Tokat'ın altı bağlar / Selam göndersem ağlar / Selam yürek soğutmaz / Bergüzar gönül eğler."

Tıpkı Hatice gibi, ait olmadıkları bir dünyanın kıyısında ezildiklerinin farkında olan bir kız çocuğu ve annesinin hikâyesi olan "Sabah Eskimişliğin" *Parasız Yatılı*'nın başındaki üç kısa öyküden biridir ve kız çocuğun dilinden aktarılır. Çocukluktan genç kızlığa geçiş evresinde olan bu kız dikkatle çevresini gözlemler. Çocuksu dikkat ile kadınsı duyarlık arasından baktığı dünyasının kendisine batan sivriliklerine odaklanır. Annesi gibi kanaatkâr değildir ne eşyaya ne insanlara bakışı annesine benzer ve bu da anne ile kız arasındaki çekişmenin odağını oluşturur: "Kumun altın inceliği avucumda şimdi: Gidelim, yahu bu karıyla bu herifle ne merhabamız var? desem, 'bu insanlarla bir arada yaşıyoruz, onlarla konuşmamızı bu kadar garipsemeye gerek yok' hazırdır; bir de beğenir ki bu sözü, ikide bir söylemeden edemez (Füruzan, 2019: 10). Ancak kız garipser, bu insanlara dair gündelik konuşmalardan, hareketlerinden çekip çıkardığı ipuçları, onları itici, ikiyüzlü görmesine yeter. Bu insanların şarkıları da kendileri gibi, yaşamaları gibi yapaydır, "serindir" daha doğrusu şarkılar bu insanların dilinde serinler: "(...) Çok fazla kuşkulu, mutsuz, alımsız bir kadın kalabalığı, oysa ayakları ne kadar bakımlı, ayakkabılarını boyatmadan eskitiyorlar. Erkekler içtikçe gevşek ve kolay oluyorlar, sonra bu pörsümüşlüğün yarı karanlığına tek tek serin şarkılar yayılıyor. Sevgiden söz etmenin yeridir. Başlayabilirsiniz veya onun yerine neyi koydu-

nuzsa. *Karanlığın içine açan gece çiçeklerini* diye bağırıyor biri. İçkili erkeklere kadınların ihtiyarlamış evrenlerine *açılacak bir çiçek*. Tırnaklarımı kemiriyorum" (Füruzan, 2019: 12). Burada bu insanların dilinden duyduğunu düşündüğümüz şarkılar şunlardır: "Mâni Oluyor Hâlimi Takrire Hicabım", "Denizler Durulmaz Dalgalanmadan", "Pencerenin Perdesi", "Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır" Ve bu insanlar alaturka şarkılardan nefret ederler: "(...) siz alaturka şarkılardan nefret ediyorsunuz, oysa evlerin, insanların yaşantısına girmiş olanlarını yadsımanıza şaşırıyorum. Hani bir "Kadifeden Kesesi..." vardı, sizin insan sevginize de inanasım yok..." (Füruzan, 2019: 12).

Füruzan öykülerinde şarkılar çoğu zaman bir fon değil, öykünün can damarı sayılabilecek ögelerdendir. Şarkı ile hikâye birbirini besler. Buna en vurucu örnek olarak "Redife'ye Güzelleme" gösterilebilir. Öykü annesi doğum yaparken babası Temir ile birlikte doğumu beklemek üzere evden uzaklaştırılan Redife'nin hikâyesini anlatır. Gergin baba vakit geçirmek için ayakkabı tamircisi bir dostunun yanına gider kızıyla. Girdiği bu mekânı çocuksu bir ürkeklikle inceleyen küçük kız, ayakkabı tamircisinin sevecenliğine rağmen adama yaklaşmaktan çekinir, babasının ısrarlarına rağmen elini öpmeyi reddeder. Babası bu duruma öfkelense de yapacak bir şey yoktur. Redife aslında o an bilmedikleri bir sıkıntı içindedir bir an gelir ve evde sancılar içinde bıraktıkları annesi ile ilgili endişelerini döküverir dudaklarından: "Ya annem ölürse?" (Füruzan, 2018: 173). Temir de aynı korkuları yaşamaktadır. Bu sırada kahvehanenin önüne çalgıcılar gelir. Kör bir tamburcu ve yaşlı bir kemancıdan oluşan bu ekibi Redife ilgiyle izler. Yaşlı kemancı bu ilgiden memnun olarak bir karşılık verme isteğiyle tamburcuyu dürter ve küçük kız için çalmaya başlarlar. Taksim bölümünde Redife bir iskemleye oturur heyecanla dinler çalgıcıları. Çevredeki işçiler ve esnaf da tabii: "(...) kalaycı çırakları, ustalarının çağırma korkusuyla tedirgin, söylenecek şarkının başlaması için sabırsızlanıyorlardı. Çünkü tüm şarkı sözlerini kendi zor yaşamalarıyla eş anlamda bulurlardı" (Füruzan, 2018. 177). Şarkı başlar: "*Sensiz bırakıp gitme bu akşam*

yine erken / Öksüz sanırım ben kendimi sensiz içerken... Şarkının sözleriyle ağır, uzak anlamlar yüklüyordu duruşuna kör adam. Tornacılardan biri 'öksüz sanırım' bölümünde, derin abartılmış bir ah çekti" (Füruzan, 2018. 177). Mısırlı İbrahim Efendi'nin bestesi olan bu şarkının sözlerinin tamamı şöyledir "Yalnız bırakıp gitme bu akşam yine erken / Öksüz sanırım kendimi ben sensiz içerken / En neş'eli demler bu gece sazla geçerken / Öksüz sanırım kendimi ben sensiz içerken." Görüldüğü gibi şarkı bir aşk şarkısıdır, ancak Füruzan'ın seçtiği dizeler, Redife'nin içinde bulunduğu duruma, öyküdeki gergin bekleyişe çok uyar. Öykü sonunda çalgıcılar gider, baba-kız İsmail Usta ile vedalaşır ve ayrılırlar. Ancak Redife beklenmedik bir hareket yapar, bir anda geriye doğru hızla koşar; tek yakını olan annesini de dört yıl önce toprağa vermiş olan İsmail Usta'nın elini öper. Doğumun nasıl sonuçlandığı bilgisi verilmese de Redife'nin bu öksüz adama olan ani sıcaklığında ikisi arasında bir kader birliği sezilir.

Gül Mevsimidir, İzmirli soylu ve zengin bir ailenin tek çocuğu olan, güzelliği ile nâm salmış Mesaadet'in, ömrünün son günlerinde kapandığı dairesinde kendisiyle yaptığı iç konuşmalarından oluşur. İzmir'in işgal yıllarında genç kızlığını süren Mesaadet, dönem düzenine uygun olarak, ailesinin kontrolünde, iyi bir cemiyet kızı ve iyi bir eş olmak üzere, sıkıntılardan uzak steril bir yaşam sürmektedir. Memleketin durumuna dair ailenin kapalı kapılar ardında servetlerini korumaya yönelik aldıkları tedbirler haricinde bir fikri yoktur. Tam bu dönemlerde mali işlerle ilgilenmek üzere evlerine gelip giden, babasının davavekilinin oğlu olan Rüştü Şahin ile tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Ancak "hayat sevdalılara acımayacaktır"; iki ailenin sosyal statülerinin farkının yanı sıra Rüştü Şahin, vatanına âşık bir gençtir, kendisini işgal altındaki topraklarını savunmak adına yükümlü görür, Mesaadet'in tüm itirazlarına rağmen Kuvayı Milliye ordusuna katılır ve savaşta ölür. Hiçbir erkeğini savaşa göndermemiş, bu meseleyi maddi bedeller ödeyerek geçiştirmiş bir ailenin kızı için bu kayıp anlaşılamazdır. Aşkını ve acısını gizlemek zorundadır Mesaadet, kimseye anlatamadığı

duygularını müzik ile dışavurmayı seçer, ancak çaldığı parçaların duyulup anlaşılmasından korkmaktadır: "Piyanomun başında tek elle parçalar geçerdim. Yanağıma şamdanların taban kertikleri soğuk sivri değerdi. Biri dinler mi acaba diye korktuğum olmuştur. Çünkü yakarılarımı, sevdamı dillendiren notalar arardım. İçimde dönen inanılmaz yenileşmeyi, keskin tutkuyu, piyanonun tuşlarında dinlendirmeye çabalardım" (Füruzan, 2018: 15). Mesaadet müzik zevki ve piyano çalma kabiliyeti ile de yeri geldikçe övünür. Çevresi de bu övgüsünü haklı bulur ancak bazı sevdiği parçaları yadırgamadan da edemezler, İvanoviçi'nin "Tuna Dalgaları" gibi... Mehmet Ali Bey'in "İzmir Marşı"nı da çok sevdiğini söyler. "İzmir Marşı"nın çalındığı sokaklardan geçen şanlı ordu içinde Rüştü Şahin olmasa da sevdiği adam İzmir'de İzmir için ölmüştür. Rüştü Şahin'in, "onu ilk öpen erkeğin" yasını açıktan açığa tutamasa bu marş ile ona tutunmuştur diye bir yorum getirebiliriz. Piyano başına geçtiği zaman da yine ona İzmir'i getiren parçaları çalar. Özellikle Mehveş Hanım'ın parçalarını: "Evet piyanomun üstüne yoktur. Ama piyanoda daha çok Mehveş Hanım'ın parçalarını çaldığımda İzmir belirir gözlerimde" (Füruzan, 2018: 14). Trajik bir yaşam öyküsü olan Mehveş Hanım'ın (Dolay) bugün bilinen tek bir bestesi vardır. Rivayete göre ilk olarak Deniz Kızı Eftelya tarafından yorumlanan bu eser haricinde 60 bestesi daha vardır ancak bestelerin bulunduğu defter kayıptır. Yine de biz Mehveş Hanım'ın bu tek bestesini, Mesaadet ve Rüştü Şahin'in hikâyesine fon olarak yerleştirdiğimizde anlamlı bir bütünlük çıkıyor ortaya: "Kaçsam bırakıp senden uzak yollara gitsem / Kalbim yanıyor ismini her kimden işitsem / Derdinle ufuklarda sönen gün gibi bitsem / Kalbim yanıyor ismini her kimden işitsem / Gönlüm o kadar aşkınla yanmış ki ezelden / Bir lâhza unutmak seni bak gelmiyor elden / N'olurdu ölüm zehrini içseydim elinden / Kalbim yanıyor ismini her kimden işitsem."

Fethi Naci, "Edirne'nin Köprüleri" öyküsünden bahsettiği yazısında Füruzan'ın göçmenleri için şu ifadeleri kullanır: "Füruzan'ın göçmenleri sevecendir ancak anılara bağlı yaşamazlar, hatta anılarından bile isteye uzaklaşırlar" (Naci, 2009: 66). Bu tespite katılmamak

mümkün değil. Füruzan, "göçmen sorunu", "göç sorunu" gibi toplum odaklı bir bakışa değil, "göçmenlerin sorunlarına" yani insan odaklı bir bakışa sürükler okuru. İstenmeyen olmanın dayanılmaz ağırlığını daima yaşayan göçmenler, yeme, içme, barınma gibi hayatî ihtiyaçlarını hasbelkader giderseler bile, toplum içinde kabul görmek, o toplumun bireyi olarak yaşayabilmek için belleklerinden, alışkanlıklarından vazgeçmek zorunda hissederler kendilerini. *Parasız Yatılı*'nın dokuzuncu öyküsü olan "Edirne'nin Köprüleri"ndeki anlatıcı; annesini, babasını kaybetmiş, amca ve yengesinin yanında yetişen küçük bir kız çocuğudur. Balkanlar'dan göçmüş bir ailenin İstanbul'da verdiği yaşam ve var olma mücadelesini aktaran öykünün anahtar kişisi, evin ninesi olan Hala Adile'dir. Adaleti, düzeni ve titizliği ile bilinen Hala Adile, geçim derdine düşmüş oğlu Hasan ve evi çekip çevirmek için var gücüyle mücadele eden gelini Naciye'nin aksine, temel ihtiyaçların temini kaygısıyla kendini var eden şeylerden uzaklaşmayı reddeder ve gücü yettiğince kimliğini korumaya gayret eder. Bir bayram günü hemşerileri İshak ve karısı ziyaretlerine gelir. Uzun uzun konuşulan geçim sıkıntıları, gurbet zorlukları gibi konulardan sonra, İshak'ın karısı bir türküye başlar. Hepsi de ona eşlik ederler coşkuyla. Hem birbirlerini bulmanın sevinci hem de bu birliğin vaat ettiği umut dolu günlerin inancı bir anda değiştirir yaban hissettikleri yaşamlarını. İlk önce Hala Adile'nin çocuklara uzun uzun anlattığı, geldikleri yerlerin resmini çizen bir türkü söylenir. Yavaş ezgili bir türküdür söylenen. Sonradan ezginin hızı artar ve tüm aile sözle, alkışla, oyunla katılır türküye. Hala Adile mutludur, "karın bile kirlendiği" bu şehirde duyduğu bu ses ve sözler, birlik oldukları sürece bu bir avuç göçmen için umudun hep var olduğunun kanıtıdır: "Mari kızanlarım, dedi, bu düğün bayram türküsüdür. Bunun bir de hora tepmesi olur. Haydi davranın. (...) İshak Amca başta, yanında İshak Amca'nın gelini, yengem, amcam ayakta sıralanıp birbirlerinin omuzlarını tuttular. (...) Tümü genç kız, tümü delikanlıydı sanki. Ne güzel insanlardı onlar. (...) Oyunları gölgeli, kaba, ayrıntısız yaşamımızı aşıp incelikleri, duyarlıkları yayıp çoğaltıyordu. Geldikleri yerlere olan tutkularını haklılaştırıyordu. Göklerin, güneşlerin alabildiğine uzanıp gittiği bolluk yerlerinin türküleriydi bunlar. Bu danslar, kadın-erkek her şeyi paylaşmasını bilenlerin, alabildiğine süren

yeşil alanlarındı" (Füruzan, 2019: 99). Türkü değişir: "Nineciğim bu ne türküsü ne oyunu?" sorusu cevaplanır: "Hasat türküsü kızanlarım, dedi. Her hasatta bolluğu bereketi bayramlamak için söyleriz, oynarız." Hala Adile'nin cevabına gelini Naciye de coşkuyla katılır: "Hasattan sonra şükranlarımızı anlatmak içindir bu türküler toprağa, dedi. Ağaçlar ışkın vermez. Toprak ürün vermez onları unutursak. Ya, işte böyle benim fidanların, benim göçmenlerim" (Füruzan, 2019: 100).

1999'da yayımlanan *Sevda Dolu Bir Yaz*, kitaba ismini veren öykünün yanı sıra, *Şarkılar Kitabı* başlığı altında 'Birinci Yaz Şarkıları' ve 'İkinci Yaz Şarkıları' isimli, birbirini tamamlayan iki öyküden oluşur. Öyküde, 50'li yılların ortalarında, İstanbullu bir ailenin kendi içlerinde ve yakın çevrelerinde yaşananlar, ailenin en küçük ferdi olan Şemsigül Şehrazat'ın dilinden anlatılır. Karakterler birbirine bağlı, sevgi doludur. Hayata karşı asil duran ve kanaatkâr yanları ile kusursuz bir mutluluk tablosu çiziyor görünseler de bu tablonun ortasında korkunç bir trajedi gizlidir. Şehrazat'ın dayısı olan Kerim Ali, dillere destan bir aşk yaşadığı sevgilisi ile genç kadının ailesi razı gelmediği için ayrılmak zorunda kalmış, üstelik zavallı kadın başka bir erkekle evlendirilmek istenince buna razı gelmeyerek intihar etmiştir. Bunun üzerine Kerim Ali, derin bir depresyona girer ve akıl hastanesine kaldırılır. Anne, baba, iki kız kardeş ve Şemsigül, Kerim Ali'yi görmek üzere yaptıkları rutin ziyaretlerden birinden sonra hep birlikte Mitiliyadi Aile Gazinosu'na uğrarlar. Zaten ziyaretin zayıflattığı sinirler ve karmaşık duygular ile kendilerini bir sohbete zorlarlar. Sessiz bir anlaşma yapılmışçasına (biraz da küçük kızı olumsuz etkilememek için belki de) Kerim Ali'den hiç bahsedilmez. Ancak Şemsigül'ün annesi Şahsenem, içinde büyüyen isyanı bastıramaz. Nagehan'ı da gerçekleşmeyen hayaller yüzünden kaybetmekten endişelidir. Nazik ve dolaylı olarak isyanını duyurur: "Senin çok güzel bir sesin var, eşsiz bir hançeren var Nagehancığım. Muhakkak ders almalısın, bilhassa radyoya girmelisin" (Füruzan, 2012: 61). Ablasının önerisine ve iltifatlarına nezaketle karşılık veren Nagehan, onun da sesinin güzel olduğunu, vaktiy-

le radyoya girmesi gerektiğini söyler. Oysa Şahsenem için bu yol babası tarafından kapatılmıştır: "Ben evlendim canım, bak haylaz mı haylaz bir de kızım var. Hem açıkçası pek heves göstermedim. Üstelik babam da izin vermemişti. Fakat sana bir şey demeyecektir sanırım. O bizleri şimdi daha çok seviyor sanki. Değil mi babacığım?" (Füruzan, 2012: 61). Herkesi şaşırtan, bir nebze de üzen bu cümleler sonrası Şahsenem şu açıklamalarla hem kendi halini hem de ailesinin halini yansıtır: "Bu şarkılar var ya, bu şarkılar, beni, bizi, alınyazımızı bilin ki en iyi onlar anlatıyor. Nagehan bence şarkıcıların en içlisi, en doğru okuyanı olacaktır, göreceksiniz. İzin ver baba. Gitsin derslere. Benim hatırım, Kerim Ali Ağabeyimin güzel hatırı, hisli, nazik kalbi için gitsin. Şarkılara döksün her şeyi" (Füruzan, 2012: 62). Hülya Soyşekerci 'Şarkılar Kitabı'ndan bazı parçaları örnek göstererek öykü kişileri ile ilgili şu yorumu yapar: "Füruzan'ın öykülerindeki yüce gönüllü insanlar, ince bir İstanbul edasıyla konuşurlar. Sanki seslerini duyarız" (Soyşekerci, para. 10). Şahsenem'in bu isyankâr konuşması, aile içinde büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Onlar ki acılarını da sevinçlerini de 'ince bir İstanbul edasıyla' yaşarlar. Ancak şarkılar, duygularına tercüman olacak kadar zarif ve isyanlarını haykıracak kadar güçlüdür.

Füruzan'ın öykülerinde şarkılar varlıkları gibi yokluklarıyla da yer tutarlar. *Parasız Yatılı*'nın son öyküsü olan "Haraç"ta, bir konağa çocuk yaşta besleme olarak verilen hem ev sahipleri hem de çalışanlar tarafından duygusal ve bedensel olarak sömürülen Servet'in trajedisini okuruz. O güne kadarki yaşamı boyunca ev diye bildiği bu konaktan başka mekân, konaktakilerden başka insan (sonradan kocası olacak muhasebeci Fahim hariç) ve dahi konağın bahçesini bile görmemiş olan Servet'e bir gece ev sahibi Rasuhi tecavüz eder. Korkusundan kimseye bir şey diyemez. Hatta olay karşısında o kadar bilgisizdir ki, bunun iğrenç ve yanlış bir şey olduğunu ancak içgüdüleriyle anlar. Dışarıya yansıttığı şey ise suskunluğudur: "O geceden sonra, eski koyu, düşsüz uykularım gitti. O geceden sonra hiçbir şey danışmadım kimselere. Türkü bilmediğimden (onca yıldır gene de bilmem) bir uzun iş tutturdum mu, kendimce nağ-

meler uydururdum. Sonra bundan vazgeçmiştim. Ben değil de vazgeçtiğimi Şehime Hanım fark etmişti ilk. Kız Servet, iyice bir hoş oldun sen. Tısın çıkmıyor. Karadeniz'de gemilerin mi battı?" (Füruzan, 2019: 138).

"Herkesin içinde belli bir sayıda sözcük vardır" der Paul Auster (2003: 24). Füruzan, sözcükleri bitenlerin de sözünü ve şarkısını söyleyen bir yazardır. Bazen bir çığlığın bazense derin bir suskunluğun şarkısıdır Füruzan öyküleri.

KAYNAKÇA

Auster, Paul, *Cam Kent*, çev. Yusuf Eradam, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Erenözlü, Suat Soner "Bir Müzik Filozofu Olarak Schopenhauer", *Journal of Art*, 2/3, 2019. https://journals.gen.tr/arts/article/view/756/565/, (14 Kasım 2020).

Fethi Naci, "Füruzan'ın Dünyası", *Füruzan Diye Bir Öykü*, haz. Faruk Şüyün, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Füruzan, *Benim Sinemalarım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

_____, *Gül Mevsimidir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

_____, *Kuşatma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

_____, *Parasız Yatılı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____, *Sevda Dolu Bir Yaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Soyşekerci, Hülya, "*Parasız Yatılı*'dan *Sevda Dolu Bir Yaz*'ın Sayfalarına", 13 Aralık 2020, Çevrimiçi: http://sanatedebiyatsitem.blogspot.com/2013/03/parasiz-yatilidan-sevda-dolu-bir-yazin.html

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Füruzan'ın Şiirler Kenti

Haydar Ergülen[1]

Füruzan'ın valizinde sayıyla 1, yazıyla da bir şiir kitabı var. Çünkü yalnızca tek şiir kitabı var, *Lodoslar Kenti* (1991). Sayıyla, yazıyla anlaşılamayacak, ölçülemeyecek olan ancak şiirle açıklanabilir, görülebilir, öyleyse 'şiirle' bakıldığında, Füruzan'ın çok şiiri var. Füruzan'da çok şiir var.

Füruzan, şairlerin çok sevdiği ve şairleri, şiiri çok seven bir öykücü. İlk kitabı ve onun başyapıtı olan *Parasız Yatılı* (1971) öyküleri yayımlandığında, çarpılanların başında da şairler geliyordu, üstelik şiiriyle olduğu kadar tavrıyla da 'aykırı' bir şair olan Ece Ayhan'dı bunlardan biri. Yalnızca şairlerin, eleştirmenlerin (Memet Fuat, Mehmet H. Doğan) selamladığı bir kitap olarak kalmayacaktı *Parasız Yatılı*, 12 Mart darbesinin karanlığından sızan bir ışık olarak da parlayacaktı.

Yazarla yapıtının ayrılmaz hale geldiği anlardan birinde de Füruzan ile yapıtı durur. Yoksul, kimsesiz ana-kız öykülerinden oluşan yapıt, yazınsal değeri yanında 'yaşanmışlık' hissini kuvvetli biçimde duyurduğu için, gerçeklik algısını 'yaşanmış' olmakla bir tutan okur nezdinde de, elbette okunacaktır, ama daha çoğu sarılıp sarmalanacaktır da.

12 Mart karanlığından *Parasız Yatılı* gibi sızan bir diğer yapıt da Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1972) romanı olacaktır. Çok değil, on yıl sonra 12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen askeri darbenin koyuluğuna, ağırlığına karşın, 1983'te yine bir kadın ışığı sızacaktır, bu ışık Latife Tekin'in ilk yapıtı *Sevgili Arsız Ölüm*'den gelecektir. Kadın dili, doğanın kendini koruma yöntemi gibi, ne erken ne de çok geç, adeta tam zamanında, kendine bir yol bulmuş, çatlaklardan sızmıştır hep. Işık zayıftır, cılızdır, enezdir, dolaylı dolambaçlıdır bazen, ama hamlenin ilk, gücüne değil diline

1 Şair

güvenen, dilin gücünü yazdıkça gören, kendisi de okurla birlikte anlayan kadın yazarlardan gelmesi de hiç şaşırtıcı olmayacaktır. Yalnızca insanın değil, ağacın, tabiatın, yaratmanın dilini de kadınların dünyaya 'tercüme' ettiğini düşünürsek, ışığın dilinden süzülenlerin, dökülenlerin karanlığı yırtan, delen işaret fişekleri olduğunu da söyleyebiliriz.

Özellikle de Füruzan ve Latife Tekin'in öykü ve romanlarındaki şiirsel tutum, şiirin her şeyden önce bir 'kadın dili' ve böylece tüm insanların da 'anadili' olduğunun bir göstergesidir, doğal halidir. Şiirin insanın doğal ve yalın hali sayılmasının bellibaşlı nedenlerinden biri de bu olsa gerek. Geleneksel olmaktan çok adeta 'genetik' olarak günümüze dek süren bu miras, erkek egemen toplumlarda binlerce yıldır eril bir dil biçiminde öne çıkmışsa da, kadının yeniden uyanış çağı olan 20. ve 21. yüzyılda ve hiç kuşkusuz devamında, öze, köklere, anadile 'görkemiyle sade' bir dönüş yaşanacağı düşüncesindeyim.

Şiirin başka yazı türleriyle yakınlığından söz edilirken, akla ilk gelen öykü olur. Doğrusu bizim edebiyatımızda da bu yakınlığı doğrulayacak pek çok örnek vardır. Cumhuriyet dönemi edebiyatımıza öylesine bir göz atmak bile yeterlidir bunun için. Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları, Yaşar Kemal'in destanları, Feyyaz Kayacan'ın roman ve öyküleri, Sait Faik'in tüm yapıtları, denemeleri de dahil Bilge Karasu kitapları, Tomris Uyar öyküleri... Günümüzden de pek çok ad var ama hepsini saymak zor.

Tabii yukarda andığım adlar bir de. Latife Tekin'le ilgili birkaç konuşma yaptım, birkaç da yazı yazdım. Kimi romanlarından aldığım bölümleri, hiç müdahale etmeden şiir biçimine getirdim bazen de. Bir anlatı olarak nefesimizi kesen bu parçalar, şiir biçimine dönüştüğünde de yepyeni bir ruh kazanıyordu adeta. İçlerine şiir üflenmiş, ruhunda şiir açmış sözcüklerden bir bahçe... demek güzel olurdu olmasına da, öyle değildi. Bir çiçek vardı, ama sarı Vita kutularında, yan yana, bir yoksulluk bayrağı gibi duran çiçekler içinden bir çiçek. Tenekeden yapılmış barakalarda, yıkılmamak için komşusuna yaslanmış kondularda, avlularda yoksulluk tüten tek göz evlerde, sanki taştan bir çorbanın kaynadığı ocaklarda... Bir söz olarak değil, bir sır gibi hiç değil, kaskatı, taşkatı hakikatın, masallarda, söylencelerde demlenip süzülüp yeni bir anlatı olduğu yapıtlar.

Füruzan'la Latife Tekin'in anlatılarındaki yoksulluk buluşması ağırdır, daha da ağırı yoksulluğun yükünün kadınların omzunda oluşudur. Kadınlar, genç kızlar, ana-kızlar, hiç kuşkusuz iki kere yoksuldur, iki kat daha ağırdır yoksullukları, erkeğin varlığı kadar yokluğunun da ağırlaştırdığı bir yoksulluktur ilkinde, ikincisinde erkekleri de kapsayan büyük yoksulluk.

Karşımıza ilk *Parasız Yatılı*'da çıkan kadın yoksulluğu halleri, bu öykülerde apaçıktır, apacıdır. Ve Memet Fuat'ın bu kitaptan hareketle Füruzan için söylediği söz aslında başka bir söze de gerek bırakmaz: "Orhan Kemal'in kahramanı olan kızlardan biri yazmaya başladı." Tüm yoksullar gibi güneşe inananlardır onlar. Maviye bile sonra inanırlar. Önce güneş. Yoksulların tanrısıdır güneş. Füruzan sonradan film de yönetmiştir, *Parasız Yatılı*'yı da kış güneşi altında yazıp çekmiştir sanki. Tüm öykülerde insanı kandıran, heveslendiren, bir daha hiç soğuk, karanlık olmayacakmış gibi ümitlendiren o yalancı güneşi görür, hissedersiniz.

Parasız Yatılı'nın 40. yılı etkinliği için, 2011'de, kitaptaki on iki öyküyü de şiire dönüştüren bir çalışma yapmıştım. Etkinlik akşamı okudum, *kitap-lık* dergisinde çıktı, sonra da *Sen Güneş Kokuyorsun Daha!* (2017) adlı şiir kitabımda da yayımladım. Kitaptaki sırayı izledim ve öykülerin başlıklarını şiirlerin başlıkları yaptım. Bazı şiirleri Füruzan'ın öykülerindeki bölümlerden olduğu gibi alıp alt alta yazdım. Bazı şiirlerde ise Füruzan'ın cümlelerini çift tırnak içinde ve italik olarak kullandım. "Özgürlük Atları" şiirini, tümü Füruzan'ın aynı adlı öyküsünden alınan cümlelerle oluşturdum. O şiirden (öyküden) bir bölüm:

Çocukken... Ceviz ağaçları,
gölgeli, olgun, erdemliydiler.
Masallarda cevizleri unutmak olmazdı.
Ben o zamanlar bu öfkeyi ve
Yoksulluğumu bilmiyordum.
Parasız Yatılı sınavına girerken
Tanrı'ya dua ediyordum.
Ne sandınız, o zaman Tanrı vardı,
Onunla aramıza dünya girmemişti.

Ben okula gitmiyordum.
Tanrı da pek ortada yoktu gündüzleri
geceleri geliyordu, ölümü istiyordum Tanrı'dan.

Gidiyor musunuz?
Güle güle.
Kapıyı iyice kapayın.
Sizden üşüdüm...

"Şiir şiire bakarak yazılır" diye düşünürüm, elbette doğaya, dünyaya, yaşama, insanlara, hayvanlara, bitkilere, zamana, ezcümle 'kâinatın tüm seslerine, renklerine açık' olduğunu da unutmadan. Sonraları 'Şiir filme bakarak yazılır' diye düşünmeye de başladım, filmlerden de birkaç şiir yazdım, adına da "On Dakika Ara" dedim. Baktım herkes bir şeye, bir yere bakarak yazıyordu. Yahya Kemal çocukluğuna, Balkan kırlarına, oradan da uzak maziye, Ahmet Haşim belki Yahya Kemal'den de daha uzak coğrafyalara, iklimlere, hayal âlemlerine dalıyordu, ama hepsinden de uzağı kendine, içine bakarak yazıyordu. Nâzım Hikmet gençliğe, harekete bakarken gözlerini geleceğe dikiyordu, aklı fikri, kalbi ve ruhuyla ütopyaya ait ve dairdi onun şiiri. Necip Fazıl fizikötesine bakarken dalgın ve hülyalıydı, sonra 'sanatın gayesi'ni 'Allah'a ulaşmak' olarak yorumlayınca 'gaiplerden gelen ses'e bakarak yazmaya başladı. Tanpınar durduramayacağını, yakalayamayacağını bildiği 'zaman'ın akışına bakarak, hiç olmazsa şiirini yazdı. Asaf Hâlet Çelebi Buda'ya, Hint'e bakarak yazdı, Ece Ayhan, uzak-yakın hep tarihe bakarak yazdı şiirini... 'Şiir, şairlere bakarak da yazılırmış!' meğer! Çünkü şairler her şeye bakarlarmış, belki de şair, her şeye bakan kişi demekmiş!

Tarihe, coğrafyaya, fiziğe, kimyaya, matematiğe, geometriye, cebire, resme, müziğe, dansa, gökyüzüne, meyvelere, romana, denemeye, öyküye bakarak da şiir yazılırmış. Füruzan'ın ikinci öykü kitabı *Kuşatma* (1972) ve üçüncü öykü kitabı *Benim Sinemalarım*'daki (1973) unutulmaz öyküleri, "Tokat Bir Bağ İçinde", "Ah, Güzel İstanbul", "Redife'ye Güzelleme", "Temizlik Kolu", "Bir Evin Dıştan Görünüşü", "Günübirlik Adada", "Kış Gelmeden", daha adlarından başlayarak şiire çağıran, şiiri çağıran öykülerdir. Hepsi uzun birer şiir olmaya aday.

Öyküsü şiirli ve sinemaya bir sinefil gibi tutkulu Füruzan, şiirlerini beş uzun şiirin yer aldığı *Lodoslar Kenti*'nde (1991) toplayarak, şiir sevgisini gösterir. Beş uzun şiir, beş uzun öykü. Başlıkları öyküye de göz kırpan, ayartıcı ve hemen okumaya kışkırtıcı türden. İlk şiir örneğin, "O Dilini Unutmaz!", ikinci şiir "İğdiş Edilmiş Çocuklar Menkıbesi", ve özellikle "Doğduğun Yer Gençliğindir", ki insana kendi şiiriymiş, kendisi söylemiş, yazmış gibi yakın gelir, gençlik de öyle değil midir?

Kitabın adı gibi ilk şiir de İstanbullu. Geniş zamanlı "O Dilini Unutmaz!" şiirinin sunduğu İstanbul panoramasında, özellikle Ece Ayhan'la söyleyiş yakınlığı ilk dizelerden başlayarak kendini gösteriyor: *"Genç Fatih'in çocuk serdergesinin atıyla dağladığı / dikip sürgününü göremediği bir yaban inciriyle evli / Kuzguncuk, / gözleri örtük."*

Ece Ayhan'da parçalı biçimde gördüğümüz İstanbul, İlhan Berk'in *İstanbul* (1947) kitabında panoramik, *Galata* (1985) ve *Pera*'da (1990) tarihsel, sosyolojik, belgesel boyutlar da taşıyan birer 'semt kütüğü' çalışması olarak çıkar karşımıza. Refik Durbaş şiirinde İstanbul, yoksullarıyla, özellikle de 'dışarlıklı' olanlarla, çocuk işçiler, tekstilde çalışan kızlar, çıraklarla 'arabesk bir hicran' taşır. Füruzan'ın şiirindeyse, bir 'kültür' olarak belirir önce. Adeta bir İstanbul dersi gibi sürer, deniz, semt ve insan manzaraları eşliğinde. 'Üsküdar'a gitmişken Metin Eloğlu'nu da hatırlayalım!' der gibidir bazen.

Bu şiir 'çok eski görkemli adıyladır zamanları' da, yeriyle, kıyısıyla, suyuyla hatırlar, çok yeni ölü düşmüş kollarında kitaplarıyla gençleri de. Hiç unutmadığı ise dildir. Uygarlığın iletişim araçlarının parlak sözleriyle öğütleyip sundukları karşısında dilini unutmamaya çağırır *"başka dillerde yurtsamanın amansızlığını avutmaya çalışan"* bir insanı, bir kenti.

"İğdiş Edilmiş Çocuklar Menkıbesi", Nisan 1981'de yayımlanmıştır *Sanat Olayı*'nda. Tipik Füruzan öyküsüne en çok benzeyen şiirdir: *"Bir bağın helmelenmesiydi / o yaz / ikimiz için."* Sonra da ekler: *"Yok, / Yanıltmayayım anıları"* Çünkü *"Kimsesiz çocuklara cinsiyet sorulmaz / kız mı, / oğlan mı / ne fark eder?" "Gövdelerine çarpacaklardan / kemiklerinin sütsü tazeliğine aldırmadan"* bu 'menkıbe'ye yazılan çocuklar için ne fark eder? Şiirde nerdeyse

tümü kötü zamanlarda, çocuk bedenlerinin acıtıldığı, incitildiği, kanatıldığı anlarda bir düş gibi geyikler uçuşur. Geyikler iyidir, ceylanlar da öyle. Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece"si ormana çağırır bizi, Melih Cevdet Anday da "Yağmurun Altında" geyiklerle ormana çıkarır bizi 20. yüzyıldan, İlhan Berk *"ne zaman seni düşünsem / bir ceylan su içmeye iner"* diyecektir. Füruzan da müthiş bir öykü ve film de olabilecek bu dokunaklı şiirinde *"Muş yöresinden sırtlık geyiklerin / üstünde uçuyor bizlere doğru, / terkimizde üzümler hevenk hevenk"* diyecek, şiirde, öyküde, masalda, şarkıda, bir iyilik, kurtuluş, özgürlük metaforu olarak geçen geyikler ve ceylanlar bu kez de Füruzan'ın şiirinde, iki yaralı çocuğun gelecek diye tutundukları umudun açarları uçarları olacaktır. Ve "İğdiş Edilmiş Çocuklar Menkıbesi" arzunun, özlemin, harcanmanın, erken büyütülmenin ortasında, sanki ağızda bir çiçek açar gibi gülümseterek bitecektir: *"Evcillenmez onurumla / çocuk dünyamı / ben / doyamadan / öpüyorum / akranım olan ağzından / inan /... / ilk kez / ilk kez / ilk kez"*

"Al Sazını Sevdiceğim", Füruzan'ın, öykülerinde de sıkça karşımıza çıkan ve artık 'dekadans' sayılan, eski günlerin şaaşasından uzak, çökmüş, geriye unvanından başka bir şey kalmamış, 'saraylı', köşklü, yalılı, konaklı evlerden kalan anılarla, resimlerle, ceviz sandıklardaki eşyalarla avunanlar için bir tür anmalık şiirdir.

Füruzan geniş dizeler kurar şiirlerinde, geniş, uzun, kapsamlı. Adeta ayrı bir öykü kurar o dizelerle de. Öykü içinde öykü, şiir içinde şiir. Ya da öykü içinde şiir kurduğu gibi, *Lodoslar Kenti*'nde de şiir içinde öykü kurar. Geçişli ve açık yapılar olarak var olur onda hem öykü hem şiir. Sınır tanımayan yazar ve şairler soyundan. Tabii her ikisinde de sinemayı unutmayalım. Dizelerinin bunca genişliğinde, ufkunda görselin payı büyük ve çok etkileyicidir.

"Doğduğun Yer Gençliğindir", İstanbul'un yoksul, ortahalli, kadim semtlerinden, Eyüp, Kasımpaşa, Cibali, başlayarak, Orta Avrupa kentlerine, izlenimlerini, düşlerini, düşüncelerini de gezdirdiği bir şiir. Söyleyişleriyle olduğu kadar renkleriyle de senfonik bir şiir. Kentimizi, başka ülkeleri 'belleğiyle gezen' bir şiir.

Kitaba da adını veren "Lodoslar Kenti", Şubat 1990-Nisan 1991 arasında yazdığı, bir İstanbul destanı: *"Sanırım bu kenti anlatmak için / Çok şair ömrü tüketilecek / Kimi özlemle, / Kimi öfkeyle anacak onu. / Kimi benzersizliğine ülkeler feda edecek"* dizeleriyle başlar. *Lo-*

doslar Kenti İstanbul'dur ama başka rüzgârların, havaların etkilediği, beslediği, kentten çok bir ülkedir öte yandan da. Füruzan şiirde, tarihten coğrafyaya, müzikten sosyolojiye, anılardan resme görkemli bir kolaj yapmış gibidir. Kitabın diğer şiirlerinde olduğu gibi bu da, yerinde duramayan, hareketli, konuşkan, soran, dinleyen, yeniden soran, kulak veren, ama gözün de, dokunmanın da, tatmanın da hakkını veren, eleştiren ve şairleri kimsenin kollamadığı kadar kollayan bir şiirdir. Belki de günümüz şairlerine, eski şairleri ya da şair olmanın ne demek olduğunu, değerini, yerini, önemini bildiren bir şiir. Ve kent yaşamından dünyaya doğru açılarak, çağı sorgulayan bir şiir.

Füruzan'ın şairler için yaptığı övgüleri hak eden şairler vardır hiç kuşkusuz: "*şu şairler / evrenin boyunduruksuz insanları*", "*kiralık yazarlardan değildir şairler bilirsin*" der ve şiire inancını hep diri tutar, tazeler: "*Gürültülerle dönüp duran bu dünyaya / şiirin tam zamanıdır*"

Füruzan'dan Bir Rumeli Nostaljisi: *Pax Ottomana*

Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek[1]

Önce bir Balkan anısı. Yıl 2002, aylardan Eylül. Bir grup Bilkent Türk Edebiyatı yüksek lisans öğrencisi olarak Esenler Otogarı'ndan otobüse biniyoruz ve Balkanlar'a yolculuğumuz başlıyor. Amacımız sınıf arkadaşımız Arnavutluk vatandaşı D.'nin girişimiyle gerçekleştireceğimiz Priştine Üniversitesi'ndeki Türk Edebiyatı sempozyumuna katılmak. Hepimiz hazırlanmışız. Yola çıktığımız andan itibaren tahmin edilebileceği üzere herkesin keyfi yerinde, herkes birbiriyle sohbette, ben M. ile oturuyorum, o zaman sigara yasağı da yok, arada sırada S. arkaya geçip sigara tüttürüyor. Otobüste bizden başka yolcular da var, kim bilir bu şamatacı grupla ilgili onlar yol boyunca neler düşünüyor? Doğrusu hiç umurumuzda değil, uyaran da olmuyor bizi. Gece yarısından sonra Bulgaristan-Makedonya sınırına geliyoruz. Pasaportları alıp herkesin inmesini istiyorlar, biz de öyle yapıyoruz. Daha önce birkaç kere Yunanistan'a otobüsle gitmiş biri olarak hiç endişem yok, rutin bir pasaport kontrolü sadece, diye düşünüyorum. Artık Kuzey Makedonya olarak adlandırılan Makedonya-Bulgaristan sınırında, sanırım Deve Bair Sınır Kapısı'ndayız. Bizden önce inenler çoktan pasaportlarını gösterip yerlerine oturmuşlar ama biz nedenini bilmediğimiz bir sorundan dolayı hâlâ bekletiliyoruz. Pasaport memuru yeşil pasaportları olan arkadaşları bizden ayırarak onlara gidebileceklerini belirten bir işaret yapıyor ama bizim pasaportlar hâlâ elinde. Kızgın bir şekilde söyleniyor bize, bir ara içeri gidip geliyor, Türkiye haritasına baktığını öğreniyoruz bizim otobüs şoföründen. Birkaç dakika sonra sorun anlaşılıyor, kimliğinde Ankara'nın ötesinde yazanlar onun için bir güvenlik sorunu! Y.'nin hatırladığına göre benim doğum yerim Beykoz'u haritada bulamamış, ben de kuyruktayım! "Bun-

1 Dr. Öğretim Üyesi, Kadir Has Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü

ların PKK'lı olup olmadığını nereden bileyim?" diye bağırmaya başlıyor, söyleniyor! Aslında yaşadığımız küçük çaplı bir diplomasi skandalı ama yapacak fazla bir şey de yok. Bir karara varıyoruz hemen: Yeşil pasaportlu arkadaşlar otobüsle yola devam edip elçilikten bize yardım ulaştıracaklar, nihayetinde hepimiz öğrenciyiz ve işin komiği Makedonya da zaten bizden vize istemiyor! Normal şartlarda kısa sürede çözümlenecek bir yanlış anlama bu sadece! Ama öyle olmuyor. Aramızdan birinin, sanırım H.'nin acı ve sinirli bir ifadeyle şuna benzer bir şey söyleyerek durumu hepimize izah ettiğini hatırlıyorum: "Balkanlar'a hoş geldiniz!"

Uzatmayayım Makedon polisi bizi Bulgaristan sınırına geri gönderiyor, orada da bizi kabul etmiyorlar. 2000 model cep telefonlarımızın şarjı bitiyor, gidenlere ulaşamıyoruz ve mecburen taksi tutarak, Bulgaristan topraklarını gerisingeriye katederek Kapıkule sınırına kadar geliyor, elimizde valizlerle sınırdan geçmeyi başarıyoruz. Bu arada sınırdaki Bulgar polisinden Makedon polisinin pasaportumuza "sınır dışı edilmiştir" gibi bir damga vurduğunu ve bu damganın geçersiz olması için birkaç Euro daha vermemiz gerektiğini öğreniyoruz. Muhtemelen rüşvet veriyoruz bilmeden! Ben ise sonrasında Yunanistan'a gitme planları yaptığım için Yunan devleti nasıl olsa Makedonya'yı tanımıyor, diye geçiriyorum içimden! Sanırım o gün hepimiz Maria Todorova'nın haklı olarak eleştirdiği Balkanizm'e neredeyse inanacağız: Kaos, kuralsızlık, karmaşa...[2]

Füruzan'ın Balkan gezisi de aslında bir karmaşanın tam ortasında, Bosna Savaşı devam ederken başlıyor. 1993 yılının Şubat-Mayıs aylarında *Sabah* gazetesi adına gerçekleştirdiği röportajlardan, gezi notlarından ve gözlemlerinden oluşan kitap *Balkan Yolculuğu* başlığını taşıyor. Makedonya'dan, bizim gidemediğimiz (!) Üsküp'ten başlıyor yolculuk. Bosna Savaşı'nın tüm hızıyla devam ettiği aylarda, biraz da kamuoyunu Balkanlar'da olup bitene dair bilgilendirmek için çıkılmış yola ancak Füruzan'ın amacı notlarının sonuna doğru

2 Katılamadığımız sempozyumun sonrasında sunamadığımız bildirilerden oluşan bir bildiri kitabı da yayımlandı. *Edebiyat Buluşması Sempozyumu Bildirileri (Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi-Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü) (30 Eylül-2 Ekim 2002)*, haz. Tacida Zubçeviç-Hafız, Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2005.

belirttiği gibi Makedonya, Bosna-Hersek, Yunanistan ve Bulgaristan'da yaşananların bir güncellik kaygısı ile ele alınmasını, "gündelik bilincin uçarı dikkatiyle ilgi çekmesini" istemiyor (200). Gittiği yerlerde bir yandan bölgelerdeki sorunları, yaşananları, gündelik hayatı ve politik gündemi bir gazeteci titizliğiyle araştırırken bir yandan da çocukluk imgelerinin, Balkanlar'a uzanan köklerinin, Osmanlı mirasının izlerini sürüyor. Dolayısıyla geçmiş ve şimdi karışıyor satırlarda.

ÜSKÜP: "HEM HARİTALARIN HEM KAFALARIN KARIŞTIĞI BİR DÖNEM"

Füruzan, Üsküp'ten başlayan yolculuğunun zamanlamasını tam da böyle nitelendiriyor: "Hem haritaların hem kafaların karıştığı bir dönem." Gittiği yerlerde onu öncelikle oradaki Türklerin kurduğu dernek ya da gazetelerde çalışan kişiler, yazarlar ve kanaat önderleri karşılıyor. Onlarla görüşmeler yürütüyor, röportajlar yapıyor. Üsküp'teki uğrak yerleri arasında *Birlik* gazetesi, *Sesler* dergisi, Yeni Yol Derneği, önemli eğitim kurumlarından Tefeyyüz Okulu var. Sohbetlerde orada yaşayan Türklerin gündelik hayatları, siyasal görüşleri ve Bosna'da yaşanan savaşa dair izlenimler ağırlıklı bir yer tutmakta. Füruzan burada yaptığı görüşmelerde çoğu zaman bir gazeteci gibi, bilmek için öğrenmek için soruyor. Bu nedenle de metnin genelinde bildirişim dili ön planda. İzlenimlerinden çok tarihsel bilgilere yer veriyor, röportaj yaptığı kişilerin görüşlerini çoğu zaman yorumsuz olarak öne çıkarıyor. Bu nedenle Füruzan'ın üslubunun, izlenimlerinin öne çıktığı bölümler röportajlara göre daha az yer alıyor kitapta.

Görüşmelerde en çok öne çıkan konulardan biri kimlik meselesi; Tito sonrası dönemde dinin mi yoksa etnisitenin mi belirleyici olduğu. Sohbetlerde özellikle genç nesil ile eski nesil arasında bir çatışma hissedilmekte. Yeni Yol Derneği'nde gençler ve Dernek Başkanı Hamdi Bey arasında geçen konuşmada bu çatışmanın izlerini görmek mümkün. Gençler Yugoslavya'nın dağılmasından sonra dinin önem kazandığını, milli ayrımlardan ziyade din birliğinin esas olması gerektiğini savunuyorlar. Tito'nun dini yasakları

sonrası Müslümanların yeniden camilerde ibadetlerini yapabiliyor olmaları dinin de günlük hayattaki görünürlüğünü ve önemini iyice arttırmış gibi. Yükselen muhafazakârlık ve milliyetçilik anlatıların merkezine oturuyor.

Hamdi Bey ise Tito Yugoslavyası'nın gençlere iyi anlatılamadığından, bu nedenle anlamadıklarından ve kafalarının karışık olduğundan yakınmakta. Gençler "nasyonalizm", "milliyetçilik" derken, Hamdi Bey Tito zamanında kimsenin etnik kökenine bakılmadığını, kimsenin kimseye dinini, milletini sormadığını özlemle anlatmakta (25). Oysaki Üsküp sonrasında uğradıkları Topolvitsa yöresindeki Konçi Köyü'nde Türkçü gençler Titocu Muhtar'ı bir kaşık suda boğacak gibiler! (84) Üsküp Yahya Paşa Camii'nde karşılaştığı Hafız Hanım bile Tito zamanında dini vecibelerin evlerde yerine getirildiğini, pek karışılmadığını belirtiyor. Yine Üsküp'de Osmanlı mirası camileri dolaşırken Füruzan, eski eserlerin en iyi biçimde Tito zamanında korunduğunu aktarıyor okurlara (30).

48 yıldır aralıksız yayın yapan *Birlik* gazetesinde de laf dönüp dolaşıp Tito zamanına ve Tito sonrası yaşanan kargaşaya ve çıkışsızlığa geliyor. Tito'nun büyük bir denge politikası sürdürdüğünü, altı bölgenin birbirleriyle dayanışma içinde olmasını öngören üretim planları yaptırdığını anlatıyorlar (35). Ancak kamulaştırma politikalarının bazı Türkler tarafından ayrımcılık olarak algılandığını, bu nedenle de 1950-51'de kitleler halinde Türkiye'ye göç edildiğinden yakınıyorlar. Türk azınlığın politik anlamda da güçsüzleşmesini bu göçe bağlayan başka isimler de oluyor gezi boyunca. Tefeyyüz Okulu'ndaki kadın öğretmenler Tito döneminde çok daha özgür olduklarını belirtiyorlar; Üsküp Tiyatrosu'nun en deneyimli aktörlerinden biri olan Lütfü Seyfullah Bey de Tito döneminde kültür ve sanata yapılan yatırımların öneminden söz ediyor.

Füruzan, Üsküp görüşmelerine damgasını vuran Tito dönemiyle Osmanlı İmparatorluğu arasında da bir analoji kuruyor çoğu zaman: "Belki bakarsak bir anlamda, çokuluslu, çokkültürlü bir sistemi oturtmaya çalışan Tito dönemi Yugoslavyası'nda Osmanlı'yı anımsatan bazı özellikler bulabiliriz" (10). Füruzan'ın, Tito'ya karşı duyduğu sempati bazı satırlardan da anlaşılmakta. Tito'nun bir fotoğrafından şöyle söz ediyor: "İnsana ve insanlığa inanan bir liderin, sevgi dolu güçlü yüzüydü bu" (12). Tito'yla ilgili sıklıkla şu cümleleri tekrarlı-

yor: "Josef Boris Tito, şimdi yakın bir anıdır. Tarihteki doğru yerini hızla almakta olan bir anı... Bunu artık iyice anlıyorum..." (57)

Füruzan'ın gezi notları eski dönemin dağıldığı ama bir yandan "yeni"nin de henüz doğamadığı, doğma sancılarının yaşandığı bir döneme tanıklık ediyor. Tam da okuldaki bir öğretmenin dediği gibi "şimdi de toz duman içinde dolaşıyoruz, ortada" (50). Yazar, Tefeyyüz Okulu'nda Tito'nun resimlerini asılı olarak gören belki de son kişilerden biri çünkü okulun müdürü tam da o gün Makedonya Eğitim Bakanlığı'ndan bir açıklama geldiğini Mart'ın ilk haftasından başlayarak, Tito'nun fotoğraflarının, Birleşik Yugoslavya için söyleyip yazdıklarının duvarlardan indirileceğini belirtiyor (44).

Söyleşiler boyunca söz dönüp dolaşıp Tito sonrası öne çıkan ürkütücü milliyetçi akımlara ve "Bosnalaşma" korkusuna geliyor: "Bir şeyler olacak burada, ama ne olacak kimse pek bilmiyor. İnsanların tek düşüncesi de her şey olsun, ama savaş olmasın. Bekliyoruz. Sanki biz Godot'yu bekliyoruz" (94). Herkesin dilinde neredeyse tek bir cümle: "Bosna'yı gördün mü sen?"

SARAYBOSNA: "MİLLİYETÇİLİĞİN KARA BAHARI"

Füruzan yolculuğun başından beri, "Bosna-Hersek'e ne olursa olsun gitmek gerek, bu tarihi bir tanıklıktır" diye düşünüyor. Gerçekten de çok zor koşullar altında, ölümü göze alarak deyiş yerindeyse bir savaş muhabiri gibi gidiyor Bosna-Hersek'e. Burada anlatı hareketleniyor, hızlanıyor, gerilim yükseliyor. Önce Zagreb'de bir gazeteciyle buluşuyorlar, yanında foto muhabir de var. Gazeteci onlara Hırvatistan'ın Adriyatik sahillerinden gitmelerini öneriyor, çünkü içerilerde Sırplar var. "Yolu 100 metre bile şaşırmamak gerek" diyor gazeteci onlara. Bu nedenle acilen bir harita bulmaları gerek. Sabah çok erken saatlerde yola çıkıyorlar, bulabildikleri tek harita ironik bir biçimde çok kısa zaman önce bu baş döndürücü değişim günlerinde "tarih olmuş" bir harita. 1980'den beri öyle olabileceğini sanmadan tarihi oluveren ne çok şeye" sahip olduğu geliyor aklına: "İki Almanya'dan kalan pullar, kitaplar, belgeler... Çekoslovakya'dan, Prag'dan fotoğraflar, plaklar vb. Şimdi de Yugoslavya'dan kalacak olanlar... Tarihin şiddetli bir kayma, sarsılma döneminin içinde olduğumuz

açık" (104). (Füruzan'ın bu koleksiyon merakına tesadüfen bir arada bulunduğumuz bir Edirne gezisinde bizzat tanık olduğumu söylemeden geçemeyeceğim, *kitsch* nesneler topladığını söylemişti bana.) Zadar'a doğru savaşın izleri beliriyor: "Bombalanmış evler, işlevleri yitmiş fabrikalar..." (104). Spilt'e bağlanan karayolu bir hafta önce Sırplar tarafından işgal edildiği için oraya feribotla gidiyorlar. Spilt'te gecelemeleri gerek, kaldıkları otelde Boşnak ve Hırvat sığınmacılar var. Resepsiyon görevlisi gidecekleri yeri duyunca irkiliyor, irtibat kurdukları insanlara ulaşamıyorlar. Füruzan, "Bosna-Hersek'in böylesine yakınında olup gidememek olacak iş değil" diye geçiriyor içinden (105). Bu bölümdeki satırları okurken gerilim dozu sürekli artan bir film izliyor gibiyiz. Ne yapıp edip bir bağlantı buluyorlar ve görüştükleri kimse onlara Mostar'a nasıl gidebileceklerini anlatıyor ve ekliyor: "Bana yemin ediniz, daha yukarı çıkmayacağınız için. Bir de geceye kalmayın" (106). Çünkü savaş bölgesine gidiyorlar. Bosna-Hersek topraklarına girdiklerinde Füruzan'ı ağır bir hüzün kaplıyor. Yine aynı manzaralar; bombalanmış evler, uçmuş çatılar, parçalanmış fabrika tezgâhları... Sınırı geçerken subay "iyi şanslar" diliyor onlara, "savaşta şans çok gereklidir" diye de ekliyor (107).

Füruzan'ın Bosna'da olduğu dönem Srebrenica'nın Birleşmiş Milletler Gücü tarafından boşaltıldığı günlere tekabül ediyor. 1995'teki o korkunç Srebrenica katliamı henüz yaşanmamış ama satırlarda katliamın ayak sesleri duyuluyor neredeyse. Füruzan'ın güzelliğinden büyülendiği ve kulesi yıkıldığı için gözlerini sürekli kaçırdığı Mostar Köprüsü ise birkaç ay sonra Sırp bombardımanı ile tamamen yıkılacak. Yazar, "kendinden ışıklı kent" dediği Mostar'a gezi notları boyunca hep vurguladığı gibi Osmanlı ile Orta Avrupa uygarlıklarının "birbirini itmeden, saygıyla" var olabildiği bir imkânın temşili olarak görüyor ve bu imkân yitip gittiği için derinden yaralanıyor. Yazdıkları, orada yaşananları dünyaya anlatmak için bir çığlık olsun istiyor Füruzan. Gerçekten de Balkanlar'daki izlenimlerini aktardığı bu notlarda en güçlü bölüm Bosna'da yaşananları aktardığı satırlar. Tam da anlatmanın imkânsızlığını vurgularken: "Ben Rumeli'de olanları anlatırken hangi sözcüğü bulmalıyım ki insanları irkiltip vicdanlarını ve akıllarını harekete geçirebileyim, evet evet hangi sözcüğü... Kana bunca alışmış bu dünyalıları kim kıpırdatabilir yerlerinden, kim kim?" (110).

Bir sonraki bölüm daha da ağır deneyimlerin tanığı. Zagreb çevresindeki kampları ziyaret ediyor Füruzan. Burada 7 aylıktan 70 yaşına kadar her yaştan insan var. 10-15 metrekarelik odalarda bir veya iki aile birlikte yaşıyor. Kadınlarla konuşmak istiyor Füruzan. En zoru da bu: "Kadınlar kendilerine yapılanları unutmak istiyorlar. Gördüklerini görmemiş olmayı istiyorlar. Bunun için de hep susuyorlar" (117). Kadınlar... Annesinin babasının gözü önünde tecavüze uğrayanlar, delirenler, karnındaki bebeği öldürenler... Çoğu sistematik tecavüz mağduru. Yaşadıklarını aktaracak kelime bulmakta zorlanıyor Füruzan, sözü kadınlara bırakıyor çoğu zaman, onlarla okur arasında hiçbir dolayım olsun istemiyor belli ki. "Bir ölü evinin suskunluğu sarıyor ortalığı" (124).

BULGARİSTAN: "ARTIK BİR İSMİMİZ VAR AMA İŞİMİZ YOK"

Füruzan, Viyana Havaalanı'nda Sofya aktarmalı uçağın saatini beklerken Bosna'da savaşın acılarına cephe gerisinde de olsa tanıklık etmiş biri olarak artık bambaşka bir insan: "Makedonya'nın, Bosna-Hersek'in savaşı yaşayan topraklarının içinden çıktım ve hâlâ etkisindeyim. Uğradığım bu yabanıl değişim, beni varsıl düzeni uyumla yolunda giden havaalanının gündelik saatlerini algılayamayan bir hırçınlıkla sıkı sıkıya tutuyor. Başka bir gezegendeydim sanki. Buraya bu rahatlığa doğru kırk beş dakikada uçuverdiğim gezegenimize ait olduğuma inanamadığım öteki acılı kanlı dünyayı bir türlü unutamıyorum (...) Öncelerden de bildiğim, içinde sık sık olduğum tüm görüntülere şimdi yabancı uzlaşmaz bir duyguyla bakıyorum, çok uzağındayım bastığım yerin" (131). Balkan Havayolları ile vardığı Bulgaristan'da ilk bakışta her şey yolunda görünüyor, kolayca geçiyor gümrükten. Oysa yakın geçmişte, 80'lerin ortasında yaşananları, Bulgarlaştırma politikasını ve ad değişmeleri hatırlıyor Füruzan. Yazarın Bulgaristan'da ilk görüştüğü isimler Türk azınlığın kurduğu Hak ve Özgürlük Hareketi Partisi'nin parlamentodaki temsilcileri. Parti 1985'te başlayan ve Kasım 1989'a kadar hızla devam eden Jivkov'un Bulgarlaştırma politikalarına karşı bir tepki olarak kurulmuş. Hareketin üyeleri önceleri hapishanelere, toplama kamplarına gönderilmişler ama 1989'da çoğulcu

demokrasiye geçilince partinin parlamentodaki önemi artmış. Tek amaçları Bulgaristan'da yaşayan Türkler olarak eşit haklara sahip olmak. Bosna-Hersek gibi etnik çatışmaların içine girmek en büyük korkuları. Füruzan Bulgaristan'da Filibe, Rusçuk, Silistre ve Plevne'ye gidiyor, oradaki Osmanlı eserlerinin yoğunluğuna şaşırıyor ama asıl merak ettiği isim değiştirme sürecinin nasıl olduğu, o acılı deneyimin nasıl yaşandığı. İnsanların kapılarına polislerin bir gece ansızın nasıl geldiğini, ellerindeki isim listelerinden insanlara nasıl gelişigüzel Bulgar isimleri verdiklerini öğreniyoruz Füruzan'ın röportajlarından. Türkçe konuşmanın yasak olduğu, bir günde kimliklerin değiştiği zamanlar. En acısı da insanların bunun için kendilerini suçlamaları, direnç gösteremedikleri için kendilerini suçlu hissetmeleri: "Biz koca ana baba olmuş insanlar bu rezilliğe hayır diyemedik" (150). Jivkov sonrası demokrasiye dönüş ideolojik anlamda bir ferahlama getirmiş ama görüşlerini belirten hemen herkes müthiş bir işsizlikten bahsediyor. Kimisi daha iyi bir yaşam için Türkiye'ye gitmiş ama oraya alışamayıp, tutunamadan dönen de çok var. Şimdi sıfırdan yeni bir hayat kurmaya çalışıyorlar kendilerine. Geçim derdi o kadar baskın geliyor ki, kadınlardan biri Almanya'da daha kolay iş bulacağı için Bulgar ismini değiştirmeyeceğini söylüyor Füruzan'a: "Ben aç kalayım, sürüneyim, kimse beni sevmesin, iş vermesin, ama adım Türkçe olacakmış eee… olmayıversin…" (162). "Karnım nerede doyarsa orası memleketimdir" diyor bir diğeri (162).

Ve Tuna'yla ilk karşılaşması Füruzan için en etkileyici anlardan biri. Silistre'den dönerken Tuna yine sisler altında: "Tuna bizler için hep etkileyici bir sözcüktür, tıpkı Rumeli, Balkan gibi…" (156).

DEPREM DİPLOMASİSİ ÖNCESİ YUNANİSTAN: BENZESEK Mİ BENZEMESEK Mİ?

Füruzan, Yunanistan gezisini anlattığı, "Yunanistan Demokrasinin Yatağı mıdır?" başlıklı ilk bölüme oldukça ilginç bir isimle, 80'li yıllarda Bilkent ve Boğaziçi üniversitelerinde dersler vermiş, resmi Yunan tezlerinden oldukça farklı yorumlar yapan, bir tür Türk-Yunan federasyonunu savunan Yunan Tarih Profesörü Dimitri Kitsikis

ile başlıyor. Kitsikis'in *Tote* dergisinde yaptığı yorumlara geniş yer veriyor. *Türk-Yunan İmparatorluğu* başlıklı kitabın yazarı da olan Kitsikis, Kadir Mısıroğlu'nun bir söyleşisinde de sitayişle bahsettiği bir isim.[3] Kitsikis'in çocukluğu Alman işgali yıllarında geçmiş, Politeknik Üniversitesi Rektörü olan babası siyasi fikirlerinden ötürü görevinden uzaklaştırılmış, annesi ise cezaevinde yapılan işkencelerden ötürü akli dengesini yitirmiş. Zor geçen çocukluk yıllarından sonra Fransa'da öğrenim görürken tarihe merak sarıyor ve özellikle Doğu'ya ve Türkiye'ye ilgisi yoğunlaşıyor. Bu ilgiyi şu şekilde açıklıyor Füruzan'ın alıntıladığı yazısında: "Ben Batı'nın kendini beğenmişliğinden, fanatizminden ötürü o dünyadan koptum. [...] Aradığım alan Doğu'daydı. O yön baskıya maruz kalmış halkların sahasıydı" (167). Sonrasında kendi ifadeleriyle uzun yıllar süren etütlerinden sonra "Türklerin en iyi Elenler" olduğuna karar veriyor. Nedeni ise ona göre şu: "Çoğunun zaten Elen kanını taşıyıp Elen kökünden oluşundan değil. Benim için Elen kanı taşıyıp taşımamaları önemli değildir. Ben ırkçı değilim. Beni ilgilendiren ve asıl çok önemli olan Elen ruhuna, 'mantalitesine' sahip olmaları, Elen kültürünü hayata nakledip etmedikleridir. Ve Türk'ün Elen ruhu vardır" (168). "Irkçı olmadığını" belirten Kitsikis, "Elenlere benzeyen Türkler" derken aslında Türkiye'nin, Ankara'nın batısındakileri ve bütün sahilleri kastettiğini söylüyor, onun ifadesiyle "Evet, asıl Türkiye buralardır, iç kısım Orta Anadolu değildir. Onlarla iç kısımla konfederasyon yapabileceğimizi söylemedim. Onları istemiyoruz" (!) (168). Yazısının başında Doğu'ya yöneldiğini belirten Kitsikis nedense Türkiye'nin ortasını ve doğusunu pek beğenmiyor, oralara "Elen"liği yakıştıramıyor oysaki mübadele öncesi Orta Anadolu da Rum nüfusun yoğun olarak yaşadığı bir bölge. Demek ki onlar da yeterince Batılı olamadıkları için dışlanacaklar bu ütopik konfederasyondan! Kitsikis, Türkleri Elenlere benzettiği için hem özcülük hem daha da kötüsü ırkçılık yapıyor ama Füruzan'ın Yunanistan notlarına neden bu isimle başladığını kestirmek güç. Muhtemelen Kitsikis'in kendisinin de sıklıkla ifade ettiği gibi "Türk dostu" oluşu ve yukarıda göstermeye çalıştığım gibi sorunlu söylemine rağmen halkların bir arada dostça yaşama

3 https://www.dailymotion.com/video/x5w4i67

idealini hedefleyen federasyon fikri yazara yakın gelmiş olabilir.

Ancak bir sonraki bölümün epigrafı olan Enver Ziya Karal'dan yapılan alıntı bu idealin hep "biz"den tarafına bakıyor gibi: "Osmanlı idaresinde Rum reayasının ve en çok köylüsünün tâbi olduğu idare şekli esasta adildi. Rum köylüsü, dil ve din hürlüğüne sahipti. Toprak üzerindeki mülkiyet hakkı da tanınmıştı. Rum köylüsü 19. yüzyıl başlarında Batı Avrupa köylüsünden çok daha refah içinde idi" (169). Elbette 21. yüzyıl tarihyazımında bu argümana farklı açılardan bakacak, hak verecek ya da onu çürütecek pek çok akademik çalışma bulmak mümkün ama Füruzan'ın bu epigrafı bir paratekst olarak seçmesi geçmişe nereden baktığını da açık ediyor. Gezi notlarının üzerine sürekli aynı tonda epigrafların gölgesi düşüyor.

Füruzan Selanik aktarması için önce Atina Havaalanı'na geliyor ama yolculuk pek de olumlu hislerle başlamıyor. Savaşın devam ettiği bölgelerde bile sınırlarda bu denli arama taramanın olmadığından yakınıyor. Yıl 1994. Henüz 1999 Deprem Diplomasisi yaşanmamış. Selanik Kalesi'ne çıktıklarında merhabalarına biraz geç yanıt alıyorlar. Anadolu kökenli Rumlar daha bir sıcak karşılıyorlar onları. Atatürk'ün evini ziyaret etmenin gerçek bir göz zevki olduğunu söylüyor Füruzan, Aya Dimitria Mahallesi'nin yüksek apartmanlarının "sevimsizliği" içinde evi bir "manolya duruluğu"nda buluyor (171). Akşam *rembetiko* dinlemeye gittiklerinde ise bir "Balkan sorunu"yla daha karşılaşıyorlar. "Pencerenin perdesini/ aç bana göster yüzünü" diye başlayan kırk yıllık geleneksel şarkının sözlerinin değiştirilerek 1990'lardaki Makedonya-Yunanistan çatışmasının sözcüsü haline getirilmesi Füruzan'ı çok rahatsız ediyor: "Makedonya Yunan'dır, Üsküp değildir, desinler oradakiler kendilerine Üsküp Cumhuriyeti." Yıllarca süren bu sorunun 2018 yılındaki Prespes Anlaşması ile çözülmüş olması ve Eski Yugoslav Cumhuriyeti Makedonya isminin Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'ne barışçıl bir şekilde dönüşmesi Balkanlar'ın geleceği için umutlu bir sonuç.

Selanik'ten denizi izleyerek Kavala'ya varıyorlar. Asıl hedef Batı Trakya'ya giderek oradaki Türk azınlık ile görüşmeler gerçekleştirmek. Kavala'dan sonra yol boyunca onları beyaz bir araba izliyor, Füruzan şüphelenmemeye çalışıyor ama traji-komik bir biçimde yolu şaşırıp yanlış yöne sapınca onları arkadan takip eden polis durduruyor ve Türkçe konuşarak Gümülcine'ye doğru gitmeleri

gereken yolu gösteriyor. Zaten bu bölümün başlığı "Polis Gözetiminde Batı Trakya'yı Görmek". Sahiden de bütün Batı Trakya gezisi boyunca sivil polisler arkalarından bir an bile olsun ayrılmıyorlar. Yunanistan-Türkiye arasındaki hâlâ en önemli anlaşmazlıklardan birinin Batı Trakya olduğu ve 1999 öncesi siyasi atmosfer düşünüldüğünde şaşırtıcı değil aslında. 1999'un Ağustos ve Eylül aylarında her iki ülkede yaşanan depremler sonrasında üniversitedeyken üç arkadaş değişim programı öğrencileri olarak Atina'ya gittiğimizde bu kez tam tersi abartılı bir ilgiyle karşılandığımızı ve gazetelere hatta ana haber programlarına çıktığımızı söylersem sanırım iki ülke arasındaki aşk-nefret sarmalı daha iyi anlaşılabilir!

Füruzan, Gümülcine'de ilk olarak 1990'larda Batı Trakya dendiğinde en sık duyulan isimlerden biri olan Doktor Sadık Ahmet'in yakın çalışma arkadaşı Mustafa H. Mustafa ile görüşüyor. Sadık Ahmet o sırada Türkiye'de bir toplantıda olduğu için görüşemiyorlar. Aynı zamanda *Balkan Gazetesi*'nin genel yayın yönetmeni olan Mustafa Bey, Sadık Ahmet ile kurdukları Dostluk, Eşitlik ve Barış partisinin kuruluşunu ve Türk azınlık olarak yıllardır verdikleri kimlik ve eşit haklar mücadelesini anlatıyor Füruzan'a. Avrupa İnsan Hakları İzleme Komitesi Helsinki Watch'ın 1990 yılındaki raporundan alıntılar yaparak uğradıkları haksızlıkları anlatıyor. Haksız uygulamaların arasında özellikle Sadık Ahmet ve İbrahim Şerif'in Batı Trakya'daki azınlığı Türk olarak tanımladıkları için 18 ay hapis yatmaları dikkat çekiyor. Yunanistan'da hâlâ resmi söylemde Türk azınlık yerine Müslüman azınlık kavramını kullanılıyor. 1985 sonrası uygulamalarda kendini Türk olarak tanımlayan kişiler kamu hizmetine giremiyorlar. Yine 1990'lardan sonra seçilmiş müftüler değil, Yunan hükümeti tarafından tayin edilen müftüler göreve getiriliyor ve Türk azınlık bu müftüleri kabul etmiyor. Mustafa Bey partilerinin parlamentoda yer almaması için barajın %3'e yükseltildiğini belirtiyor (176-180). Kamulaştırılan araziler, eğitim sorunları... 1990'lar boyunca Türk azınlığın karşılaştığı ve günümüze kadar kısmen devam eden problemler. Elbette bambaşka tarihsel ve sosyolojik hadiseler ama 1990'larda Türkiye'de yaşanan hak ihlallerine, özellikle Kürt siyasal hareketinin serencamına ne kadar da benziyor yaşananlar... Füruzan'ın bu satırları yazmasından sonra 1999'a kadar durum daha da kötüye gidecek ve tam da

Lozan Barış Antlaşması'nın yıldönümü olan 24 Temmuz 1995'te Dr. Sadık Ahmet, Türkçe kaynaklarda "şüpheli" olarak geçecek bir trafik kazasında yaşamını yitirecektir. Maalesef Batı Trakya'daki hak ihlalleri Türkiye'de her zaman İstanbul'daki Rum toplumu ile bir "mütekabiliyet" meselesi olarak ele alınmış ve bunun bir yansıması olarak bugün Fener Rum Patrikhanesi'nin önünden geçen caddeye Dr. Sadık Ahmet adı verilmiştir...

İstanbullu Rumlar demişken Füruzan'ın dönüş yolunda İstanbul'dan önceki son durağı Atina olur. Pire'de kendi deyişiyle olağanüstü güzel bir günde Gökçeadalı bir Rum olan Dimitri İpsaro'nun işlettiği bir lokantaya gider. Dimitri Bey Füruzan'ı çok sıcak karşılar, lokantalar arasında bir tek onun sahile inişi yoktur çünkü ona göre hâlâ Türk vatandaşı olduğu için ayrımcılığa uğramaktadır. 1970'lerde sıkıyönetim zamanında kendisine düğün yapma izni veren dönemin valisine hâlâ minnettardır. Rumlara "yaban" gözüyle bakan Atinalılara kızgındır, vatanını özler durur. Yunanistan bölümü "en iyi Elenler Türklerdir" cümlesiyle başlamıştı; devletini, jandarmasını, valisini seven, sayan, dönemin Genelkurmay Başkanı Doğan Güreş'in sözlerini –"siz gelin Boğaz'da birlikte rakı içelim, biz gelelim Paşa Limanı'nda uzo içelim"– hem Türkçe, hem Rumca lokantasının duvarını asan, kısacası Türkiyeli ziyaretçiler için "makbul" bir Rum profiliyle bitiyor.

Oysa Dimitri Bey'in son sözleri de yeteri kadar açık: "Biz de istemezdik hiç buralara gelmeyi. Vatan gibisi var mı?" Füruzan bu cümlenin "1950'lerin sonlarındaki İstanbul'u kaplayan bir *histeri*yi" (abç, 197) ona anımsatmak için söylendiğini yazıyor. Yazar bütün bu gördüklerinden, duyduklarından sonra şu çıkarsamayı yapıyor: "Yüzyıl biterken, Batı burjuva demokrasilerinin tüm kurumları, sendikalar, partiler tükenme içinde. [...] Çokuluslu şirketlerin kâr paylarını artırma amaçları arasız yer kazanıyor bütün coğrafyalarda. Medyaların orta sınıf bir dünya görüşünü başarıyla pompalamaları sonucunda, insanlık ailesinin durumu üçüncü bin yıla girerken pek iç açıcı değil. Fanatik düşünceliler bu ortamda bitpazarlarını ortaya dökerler. Bu bin kez yanlışlığı ispatlanmış fikirleri tezgâhlamaya başlarlar. Savaşların körüklenmesi de başka türlü olamaz çünkü" (197-98). Evet, elbette bu saydıklarının Dimitri Bey'in artık Atina'da yaşamak zorunda olmasında mutlaka payı var ama 6-7 Eylül

Olayları'nı Türkiye'nin iç dinamiklerine hiç referans vermeden açıklamak mümkün mü?

Füruzan'ın gezi notları burada sona eriyor. Ömründe ilk kez saç tokasıyla bir köprünün taşlarına; Mostar Köprüsü'nün taşlarına adının baş harfini kazıdığını söylüyor son cümlelerinin birinde. Rumeli'ye barış geldiğinde gidip yeniden o harfi bulmak ve dokunmak için... Notlarını da bu barış umuduyla bitiriyor Füruzan (211).

"BİZİM RUMELİ": BİR JANR OLARAK RUMELİ NOSTALJİSİ

Bütün bu coğrafyayı gezerken Füruzan'ın yaşadığı bir tür nostalji aslında. Başka yerlere onca seyahatten sonra ilk kez Rumeli'ye gelmesine hayıflanıyor adeta. "Dünyanın Uzakdoğu'su ve Avustralya'sı dışında bunca geziden buraya hiç mi zamanım kalmadı?" diye soruyor kendine. "Oysa Balkanlar, çocukluğumun gizem dolu masallarını oluşturur. Sarp dağlar; Tuna, Vardar, Meriç gibi ünlü nehirler; bilmediğim, hiç görmediğim yerlerin türküleri. Değişik kültürlerin, dinlerin insanlarına dair dostluk anıları. Kitaplardan okuduğum, çağlar boyu geçmişimizi oluşturan bir tarih birikimi..." (12) Üsküp'te *Birlik* gazetesindekilerle sohbet ederken ninesinin "servi kokulu sandığından çıkma, benzersiz bir güzelliğin nakışlandığı, 'manyaluka' diye anılan seccadenin" çocukluğunun dünyasını nasıl zenginleştirdiğini geçiriyor içinden. Bir Rumeli alegorisi kuruyor zihninde sanki: "Değerli, değişik kumaş parçacıklarının, ipek kadife zemin üzerine eğrisellerle hem zıt, hem uyumlu bir düzenle dikilip, her parçacığın çevresini ipek ve sırmayla işleyerek, bir resim güzelliği yaratabilen, o eski Rumeli duyarlılığının ışıltısı canlılıkla akıyor" içinden (34). Aynı nine, gezi notlarının sonunda da beliriyor. Aslında temelde politik, güncel röportajlarla örülü bu gezinin asıl kahramanı, belki Füruzan'ı yıllar sonra Rumeli'ye getiren de belleğinde hiç yaşlanmadan ona eşlik eden bu nine imgesi. Bu ninenin yazarın aktarımından kendi büyükannesi değil de çocukluğunda ara sıra yanına bırakıldığı bir Balkan kadını olduğunu ve onunla yaşadığı günlerdeki "dirilik, düş gücü, direnç"in onu hep düşlere taşıdığını, buralara kadar getirdiğini anlıyoruz. Füruzan, ninenin kendisi ve imgelem dünyasındaki etkisini uzun uzun anlatıyor:

"Varsıl bir ortamdan, buyurmaya alıştığı bir düzenden, ülkesinin düştüğü iç çatışmaları sonucu ailecek çıkıp geldikleri İstanbul, onu belli ki sandığından da çok şaşırtmıştı. Önünde alabildiğine uzanan topraklarından, büyük avlulara açılan çok kapılı konaklardan, hizmet edenlerin sevincinden, saygı ve hayranlıkla çevrelenmiş yakınlıklardan sonra bu yerde karşılaştığı her şeyi bir yabancılık gibi değil, geride kalana bir özlem gibi anlamayı yeğlediğini yıllar yıllar sonra keşfettim" (212). Betimlenen bu karakter Füruzan'ın 1970'te yazdığı, bu notların bir tür prologu gibi de okuyabileceğimiz, o enfes öyküsü "Edirne'nin Köprüleri"ndeki Hala Adile'nin ta kendisi. Neredeyse *Balkan Yolculuğu*'ndaki nineyi bu öyküden alıntılarla anlatıyor bize. Devrik cümlelerle bezeli Rumeli şivesiyle konuşan, çevresindeki herkesin saygı duyduğu, uçsuz bucaksız tarlaları terk edip, küçük avlulu daracık bir eve oğlu, gelini ve torunlarıyla sığınan, vatan özlemini anca türküleriyle gideren Hala Adile.

Füruzan, notlarında bu nineden öğrenecek çok şey olduğunu çünkü Rumeli'deki geçmişinde her dinden ve her dilden gelmiş bir kalabalığın içinde yetiştiğini belirtir. Füruzan'ın Balkan yolculuğu boyunca aradığı, özlemini çektiği ve geçmişte olduğunu varsaydığı tam da bu çeşitlilik, çokkültürlülüktür. Bu bakışın bir yansıması olarak da ilk bölümün başlığı "Osmanlı'nın Renkliliğinden, Renksizliğe Geçme Çabaları... Haritaların ve Kafaların Karıştığı Bölge" adını taşımaktadır. İlk sayfaların bu başlıkla açılması yazarın Balkanlar'a bakışını özetleyen ve hemen hemen bütün bölümlerde izini görebildiğimiz tarihsel çerçeveyi de açık eder.

Bu çerçeve hemen ilk bölümde Füruzan tarafından çizilir. 1878 Berlin Antlaşması'nın Rumeli'deki kargaşayı önlemediğini, 1912-1913 yıllarında Bulgaristan, Karadağ ve Yunanistan arasında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na karşı kurulan Balkan İttifakı'nın ise amacından saparak Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bir nitelik kazandığını belirtir. Sonuçta, Füruzan'a göre Osmanlı'nın Balkanlar'daki yenilgisi, bölge halklarının "500 yılı aşkın süredir sürdürdükleri düzenin altüst olmasına ve günümüze değin gelen sarsıntılara, çatışmalara yol aç[mıştır]" (10). Balkanlar'da Osmanlı'nın yürüttüğü "millet sistemi" farklı dine mensup halkların dinlerini, dillerini, kültürlerini koruyarak yaşayabilmelerini sağlamış ve "[m]erkezi otoritenin sarsılamayan gücü, *her şeyin*

yolunda gitmesini sağla[mıştır]" (abç, 11). Benzer bir bakışı Nedim Gürsel'in *Balkanlara Dönüş* (1995) kitabında da bulmak mümkün: "Kalkandelen'de Alaca Camii, Osmanlı İmparatorluğu'nun beş yüzyıl boyunca Balkanlar'da yalnızca kan ve gözyaşından, kaba güçten ibaret bir miras bıraktığını iddia edenlere verilecek en güzel yanıt olmalı diye düşünüyorum" (95).

Füruzan, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili değerlendirmelerini de alıntılar. Toynbee, Osmanlı düzenini sınıfsız bir toplum olarak nitelendirmekte ve devşirme sistemini yetenekli olanların önkoşulsuz olarak yükselebileceği "fırsat eşitliği" olarak nitelendirmektedir (11). Füruzan da devşirme sistemini Osmanlı'nın "yeteneğe ve zekâya gösterdiği olağanüstü dikkat" olarak yorumlar, bir devşirme olan İbrahim Müteferrika'dan sitayişle bahseder. Oysaki ilerleyen sayfalarda Bulgaristan bahsinde değindiği ve çok haklı olarak eleştirdiği zorla isim değiştirme meselesinde bu değiştirme merakının devleti yönetenlere özgü "ağır şifasız bir takanak" olduğunu belirtirken; Osmanlı'nın geçmişteki benzer pratiklerini örneğin İbrahim Müteferrika'nın da Macaristan'dan zorla İstanbul'a getirilmiş, Müslüman yapılmış ve ismi değiştirilmiş bir köle olduğunu hatırlamaz (101).

Toynbee'nin sözünü ettiği "fırsat eşitliği"nin ya da Füruzan'ın sözünü ettiği "yetenekli çocukları değerlendirme" pratiğinin Balkan tarihyazımında ya da edebiyatlarında bambaşka yorumlarla ve çoğunlukla olumsuz Osmanlı-Türk karakterler ile temsil edildiğini söylemek sanırım şaşırtıcı olmayacaktır (Demirözü, 2003; Mustafa, 2013; Milas, 2000; Pars, 2011). Örneğin Trakya Vizeli Yeorgios Viziinos'un "Hayatının Biricik Yolculuğu" öyküsünde Yeniçeriler devşirmesin diye bütün çocukluğunu bir kız çocuğuymuş gibi yaşamak zorunda kalan bir adamın hikâyesi anlatılır. Aslında söz konusu olumsuz Osmanlı imgesine Balkan gezisi sırasında da tanık olur yazar. Manastır'da, Filibe'de insanların bazı olumsuz davranışlarıyla karşılaşır; hem üzülür hem de çok anlam veremez. Ve 1978 yılında başından geçen bir olayı anımsar. Doğu Berlin'de açılan kitapçıları dolaşırken Bulgaristan kitapçısında yer alan bir panoda, herkesin herkesi kesip biçtiği bir tablonun "Bulgar halkının Türklerin zulmünden kurtuluşunun yüzüncü yılını kutlamak" üzere resmedildiğini öğrenir. Ayaküstü konuştukları kitapçı Türklerin yüzlerce

yıl Bulgar halkını kırıp ezdiğini, bunun daima halka hatırlatılması gerektiğini söyler. Füruzan için bu bakış, sosyalizm adına da bir hayal kırıklığıdır (132).

Oysaki Füruzan, Mostar'ı anlattığı bölümde epigraf olarak alıntıladığı Voltaire gibi düşünmektedir: "Hiçbir Hıristiyan devleti, kendi topraklarında Türklerin bir camisi bulunmasına müsaade etmez. Oysa Türkler bütün Rumların kiliseleri olmasını hoş görürler." Özellikle milliyetçi muhafazakâr yazarlar tarafından alıntılanan Voltaire'in bu sözünü Füruzan'da da görmek şaşırtıcı aslında. Yukarıda daha önce benzer bir görüşün Enver Ziya Karal'dan yapılan bir alıntıyla da desteklendiğini görmüştük.

Metinden bu minvalde başka örnekler de verilebilir ancak Füruzan'ın Rumeli'ye ve Rumeli'deki Osmanlı mirasına bakışı genel hatlarıyla tüm olumsuzluklarından arınmış Osmanlı geçmişinin ve mirasının temellük edilmesi ve bu mirasın nostalji duygusuyla iç içe geçmiş olmasıdır. Bu iki özellik Füruzan'ın *Balkan Yolcusu* metnini bir dizi başka Rumeli metni ile de türsel bir benzerlik ilişkisine sokar. Çoğunlukla başlıklarında da olduğu gibi "İşte Bizim Rumeli" tonu taşır bu metinler. *Balkan Yolcusu*'nun ilk bölümüne de "İşte Bizim Rumeli" başlığı uygun görülmüştür. Neden bu başlığın değil de "Balkan Yolculuğu" başlığının çalışmaya konduğunu düşünürken kitabın ilk baskısının 1994 yılında Can Yayınları'ndan tam da bu başlıkla çıktığını öğrendim. Gazeteci Yılmaz Çetiner'in *Şu Bizim Rumeli* (1966, Genişletilmiş Baskı 1994) ve Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar*'ını (1978) da unutmadan eklemeli. Aynı saiklerle ve aynı bağlamlarla değil elbette ama tarihte buna benzer, farklı bölgelerle ilgili hepsi de bir nebze nostalji kokan başka ifadeler de var: Akdeniz için Romalıların söylediği *Mare Nostrum*'u (Bizim Deniz) Mussolini'nin 1920'lerde bu kez yayılmacı bir anlayışla yeniden gündeme sokması, Rumların Küçük Asya Felaketi sonrasında terk etmek zorunda kaldıkları Anadolu için *Kathimas Anatoli* (Bizim Doğumuz) dedikleri gibi. Bizim Rumeli, Bizim Deniz, Bizim Doğu. Bir zamanlar "bizim" olan, "bizim" olduğu sanılan, yitip gitmesiyle özlem duyulan, yekpare, bütünlüklü, çatışmasız bir döneme ve coğrafyaya özlem...

"Bizim Rumeli" söylemi/kavrayışıyla çoğunlukla "Pax Ottomana" söyleminin iç içe olduğu görülmekte. İlber Ortaylı, *Osmanlı*

Barışı (2007) başlıklı kitabında *Pax Ottomana* (Osmanlı Barışı) kavramının bazı Osmanlı tarihçileri tarafından "Osmanlı düzenine tâbi milletlerin bu idare altındaki uyumunu izah etmek" için kullandıkları bir deyim olduğunu belirtir (Ortaylı, 2007: 11). *Pax Romana*'dan mülhem bir kavramdır. Özellikle de Balkan halklarının yüzyıllarca huzur içinde Osmanlı yönetimin altında yaşadıklarına gönderme yapılır. Bu kavramın geçmiş yıllarda özellikle Ahmet Davutoğlu'nun *Stratejik Derinlik* kitabı –bu kitabın *Pax Ottomana* bağlamında eleştirileri için bkz. Herkül Millas 2020– ve ondan hareketle geliştirdiği siyaseti bağlamında gündeme gelen ve hâlâ günümüzde de Türkiye dış siyasetinde etkili olmayı sürdüren bir kavram olduğu söylenebilir.

Maria Todorova, Ortaylı'nın söyleminin aksine farklı Balkan ülkelerindeki en nüfuzlu tarih çalışmalarının Osmanlı yönetiminde geçen 500 yıllık döneme dair bambaşka bir görüşü olduğunu belirtir. Çoğu romantik-milliyetçi tarihçiler tarafından dile getirilen bu görüşlere göre söz konusu dönem Balkan tarihi içindeki "en talihsiz, en karanlık dönem" olarak resmedilmekte, Osmanlı dönemi Avrupa'da yaşanmış Karanlık Çağ'ın Balkanlar'daki karşılığı olarak görülmektedir (Todorova, 1997: 140). Farklı bir değerlendirmeden hareket eden Marksist yaklaşım ise Osmanlı'yı başta ekonomik alan olmak üzere farklı açılardan modernleşmeyi engelleyen bir yapı olarak ele almaktadır. Her iki yaklaşımı da sorunlu bulan Todorova'ya göre son zamanlardaki araştırmalar, Balkanlar'ın geri kalmışlığını tek başına Osmanlı mirası ile açıklama eğilimine son vermiş gözükse de Osmanlı mirasının gelişmeyi durdurucu faktörlerden biri olarak algılanmasını ortadan kaldırmamıştır (Todorova, 1997: 141). Dolayısıyla *Pax Ottomana* kavramının Balkan tarihçiliği açısından çok kabul gören bir anlayış olduğu söylenemez. Bu kavramın daha çok aşağıda Tanıl Bora'nın kavramsallaştırdığı biçimde Rumeli'nin kaybından sonra oluşan travmanın bastırılmasında işlevsellik kazandığı söylenebilir.

Tanıl Bora, "Türk Milli Kimliği, Türk Milliyetçiliği ve Balkan Sorunu" başlıklı makalesinde İlber Ortaylı'nın da vurguladığı gibi 15. yüzyıl sonunda bir Balkan İmparatorluğu'na dönüşmüş Osmanlı için "Rumeli'nin kaybı"nın "devletlu sınıfında [...] devletin bekası kaygısının derinleşmesinde tayin edici bir travma etkisi yap"tığını belirtmektedir: "Osmanlı'nın çözülmesine koşut olarak

Balkanlar'da bir bölümü otokton olan, bir bölümü ise 400-500 yıldır yerleşik bulunan Müslüman topluluklarının kitleler halinde Anadolu'ya göç etmek zorunda kalması, bu travmayı ağırlaştırmış ve onun devletlu bir kaygı olmaktan öte kitlesel, popüler bir kaygı haline gelmesinde âmil olmuştur" (Bora, 1997: 186). Balkanlar'daki gayrimüslim etnik toplulukların bağımsız milli devlet kurma girişimleri ise Batılı devletler tarafından desteklenmiştir. Bu durum Bora'ya göre Osmanlı-Türk politik düşüncesinde yüzyıllarca bir arada yaşayan tebaanın provokasyona gelerek ihanet etmesi, diğer yandan da dünya güçlerinin Batı'nın ve Panslavist Rusya'nın, Osmanlı'yı çökertmek için komplo kurması olarak algılanmıştır (Bora, 1997: 186-187). Yazar, Balkanlar'ın kaybını "sistemli ihanete" ve "komplo"ya bağlayan bu algılamanın Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki gelişmelere de teşmil edilerek "dört taraftan düşmanlarla çevrili" millet algısının kurulmasına giden yolu açtığını düşünmektedir (Bora, 1997: 187).

Bora, Balkanlar'daki "yerli" dinamiğin atlanarak özgül koşulların salt Batı/Rus komplosuyla açıklama eğiliminin, Osmanlı'nın dağılmasından sonra "*Pax Ottomana*" (Osmanlı Barışı) nostaljisine ve mitolojisine dönüştüğünden söz etmektedir. Bu söyleme göre, Balkanlar, "en huzurlu ve barış içindeki devrini Osmanlı egemenliği altında yaşamıştır; onun için, Osmanlı'yla birlikte kendi huzurlarını da yıkan milli bağımsızlık hareketleri ancak 'dış etki"yle, "tahrik"le açıklanabilir" (Bora, 1997: 188). Cumhuriyet döneminde bu nostaljiyi en çok gündeme getirenlerin de "muhafazakâr entelijansiya" olduğunu vurgular Bora ve Rumeli nostaljisi denince en çok alıntılanan isimlerden biri olan Üsküp doğumlu Yahya Kemal'in sözlerini hatırlatır: "Bir Türk ruhundan nehir varsa Tuna'dır, dağ varsa Balkan'dır. Vakıa Tuna'nın kıyılarından ve Balkan'ın eteklerinden ayrılalı kırk üç sene oluyor. Lâkin bilmem uzun asırlar bile o sularla o karlı tepeleri gönlünüzden silebilecek mi? Zanneder misiniz ki bu hasret yalnız Rumeli'nin çocuklarının yüreğindedir? Rumeli toprağına ömründe ayak basmamış bir Diyarbekirli Türk de aynı hasretle bu türküyü söylemiyor mu?" Tanıl Bora'ya göre bu türden bir nostalji, Türk muhafazakârlığının Cumhuriyet ideolojisine getirdiği kültürel bir muhalefet biçimidir (Bora, 1997: 196). Daha açık bir ifadeyle, erken Cumhuriyet döneminde ve sonraki on

yıllarda unutturulmaya çalışılan Balkan kültürel ve tarihsel mirasını "unutturmama", Osmanlı ile "ilişik kesmeme" çabasıdır. Bora, söz konusu isimler arasında Yahya Kemal'in dışında Sâmiha Ayverdi ve Beşir Ayvazoğlu'nu da zikreder.

Ahmet Demirel, "Erken Cumhuriyet Döneminde Rumeli Nostaljisini Anlamlandırmak" başlıklı yüksek lisans tezinde bu isimlere başkalarını da eklemektedir. Çalışma, Osmanlı Devleti'nin henüz varlığını koruduğunu bir dönemde doğmuş ve edebi üretimlerini erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirmiş, siyasal ve kültürel seçkinlerin kaleme aldığı hatıratlara, gezi yazılarına ve otobiyografik anlatılara odaklanmakta ve bu isimlerin eserlerindeki Rumeli'ye dair imge ve sembolleri incelemektedir. Demirel'in ifadeleriyle "farklı sosyo-ekonomik tabandan, ideolojik konumdan ve farklı meslek gruplarından" gelen bu isimlerin ortak noktası metinlerinde Rumeli nostaljisi barındırmalarıdır. İsimler arasında yukarıda zikredilen Sâmiha Ayverdi ve Yahya Kemal Beyatlı dışında Cahit Uçuk, İsmail Habib Sevük, Münevver Ayaşlı, Yaşar Nabi Nayır ve Falih Rıfkı Atay vardır (Demirel, 2019: 59-65). Özetlemek gerekirse, Demirel bu yazarların üretiminde Rumeli nostaljisi bağlamında şu dört ana temanın görünür olduğunu belirtmektedir: Rumeli'nin fethi ve kaybı etrafında şekillenen şan ve keder anlatısı, 'medeni Rumeli'ye karşılık 'geri Anadolu', Rumelili portrelerinin kategorizasyonu ve Rumeli'nin kültürü, geleneği ve doğasına yönelik nostalji (Demirel, 2019: 107-111). Burada söz konusu temaların ayrıntılarına tek tek girmek mümkün değil ama genel hatlarıyla bu dört unsura Füruzan'ın *Balkan Yolcusu* bağlamında değinmek bu metni diğer Rumeli metinleriyle ilişkilendirmek ve konumlandırmak açısından gerekli görünüyor.

Rumeli'nin fethi ve kaybı etrafında şekillenen şan ve keder anlatısı, Rumeli'nin Osmanlı hâkimiyetinde olduğu zamanlara duyulan özlem, şimdiki zamandan duyulan memnuniyetsizlik ve geçmişteki "iyi ve güzel" günlere atıf etrafında şekillenmektedir. Bu söylemde özellikle "eski koyun çobanları ve uşaklar" (Esra Boyar'dan alıntılayan Demirel) tarafından yenilgiye uğratılmak, "Evlâd-ı fâtihân"ın derin bir travma yaşamasına neden olmuştur. Geçmişin fütuhat devrinden ders alınabilirse tekrar "efendi" olunacak zamanlar yakındır (Demirel, 2019: 107-108). Ayverdi'nin bir diğer vurgusu ise Türklerin yalnızlığına ve mağduriyetine ilişkindir: "Ne çare ki şu

gök kubbe altında Müslüman-Türk her zaman yalnız, her zaman garip!" (alıntılayan Demirel, 2019: 74).

Füruzan'ın *Balkan Yolculuğu*'ndaki söylemini konumlandırmak açısından özellikle Sâmiha Ayverdi'nin fikirlerine biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Umut Azak, Ayverdi'nin Rumeli Türklüğü'ne verdiği önemi özellikle vurgular ve "Osmanlı'nın Rumeli'de kaybettiği topraklarda kalan 'millettaş'lara yoğun bir hasret, oralarda 'öksüz kalan' camiler, türbeler, konaklar gibi 'ecdad yadigârları'nın ardından ise derin bir acı" duyduğunu belirtir. Ayverdi'ye göre, Türk devlet geleneğinin en önemli unsurlarından biri olan hoşgörü sayesinde, Osmanlı Devleti halklarını barış, huzur ve refah içerisinde asırlar boyunca bir arada yaşatmış, azınlıkları asimile etmeden bunu asırlarca sürdürmüştür: "Fakat bütün bu hoşgörüye rağmen, Osmanlı egemenliği altındaki milletler ve Rum, Ermeni, Yahudi azınlıklar 'memleketin gerçek efendisi olan Müslüman-Türkler'den kat kat refahlı' yaşadıkları halde, Batı'nın oyununa gelerek, efendilerine ihanet etmişlerdir" (alıntılayan Azak, 2004: 253-254).

Azak ve Demirel'in çizdiği çerçeveden bakıldığında Füruzan'ın söz konusu milliyetçi-muhafazakârlardan ayrıldığı ve kısmen onlarla paylaştığı bazı noktalar vardır. Muhafazakârlarla paylaştığı görüşlerden biri "Batı medeniyeti eleştirisi"dir. "Barbar Türk kavramının hiçbir zaman modasının geçmediğinden (202), bu imaja zarar verecek olumlu bir görüntünün "onlar" tarafından asla kabul edilmeyeceğinden söz eder (206). Dahası, Füruzan için de Osmanlı mirası, geleneği önemlidir, görkemlidir, şanlıdır, Balkan halkları için *Pax Ottomana*'dır ancak bu mirastan bir siyaset devşirmez; Rumeli kimliğini bir dini ve milli kimlik olarak da temellük etmez. Bununla birlikte bu kimliği Demirel'in başka yazarlarda vurguladığı gibi "geri Anadolu"nun karşısında "medeni Rumelili" olarak da konumlandırmaz. Camiler onun için kültürel mirasın taşıyıcılarıdır ve bu miras mutlaka korunmalıdır: "Nasıl korumalı buraları? Hep bunu düşünüyorum. Bizler, UNESCO bu eserler için neler yapabiliriz? Hatta konunun ilgilileri buraları görmüşler midir? Ellerinde sağlam bir envanter var mıdır? Bize gelince... 'Bizim Rumeli' derken neler yapmayı düşünüyoruz acaba?" (98) Öte yandan Yugoslavya'daki rejimin yıkılmasından sonra görünür olmaya başlayan dini kimliklerin radikal boyutlara taşınabileceğinden endişe duyar;

Üsküp'te Ramazan ayında camilerin minarelerinden sallanan yeşil bayraklar onu ürkütür. Özellikle gayrimüslimlere bakışı Ayverdi ile ayrışır, "millet-i sâdıka" göndermesi yapmaz.

Füruzan'ın Ahmet Demirel'in ele aldığı portrelerle paylaştığı ortak nostalji nesnesi ise Rumeli'nin kültürü, geleneği ve doğasına yönelik olandır. Kendisi de belirtir: "Bu kitabımın pek çok yerine Balkanlar'ın renkli kalabalığından türküler, deyişler aldım. Çünkü yüzyıllar boyunca birlikte yaşamayı öğrenmiş, değişik dil, din ve gelenekten olan ora halklarının yüzlerce yıl birlikte oluşturduğu bir kültür ürünüydü bunlar" (202). Osmanlı mirası camiler, saat kuleleri, kaleler, köprüler, kiliseler ayrıntılı tasvirlerle yer bulurlar anlatıda. Füruzan, bu yapılara baktığında geçmişin güzelliğini, zarafetini, doğayla uyumunu, dengesini görür, şimdi yitip gitmiş olan da budur. Demirel'in diğer yazarlarda da vurguladığı geçmişe ait bir "tam"lık ve "mükemmellik" hissiyatıdır bu. Yalnızca kültür ürünlerinde de değil, gezdiği yerlerin doğal güzelliklerinde, yeşilliklerinde, hepsinden önemlisi de Tuna Nehri'nden de çok etkilenir Füruzan... "Tuna bizler için hep etkileyici bir sözcüktür, tıpkı Rumeli, Balkan gibi..." diye yazar. Hep "olağanüstü masalsı geçmişi" düşünür (210), özellikle Mostar'da.

Füruzan'ın notları bize Rumeli'nin kaybıyla birlikte duyulmaya başlanan Rumeli nostaljisinin ister erken isterse yakın dönem yazarlarda olsun ideolojilerden bağımsız olarak ne denli güçlü bir damar olduğunu da gösteriyor. Yahya Kemal'den Sâmiha Ayverdi'ye, Yaşar Nabi'den Cahit Uçuk'a, Haluk Dursun'dan Nedim Gürsel'e, farklı eğilimlerden yazarlarda benzer bir *Pax Ottomana* ve Rumeli nostaljisinin izlerini görmek mümkün. Hiç şüphesiz Füruzan'ın daha iyiye, daha güzele bir özlemi var. Belki Bosna Savaşı'nın bütün acımasızlığıyla sürdüğü bir dönemi anlattığı, Batılı kurumların etkisizliğine tanık olduğu ve acımasız bir "şimdi"nin içine hapsolduğu için geçmişi, Osmanlı ya da Tito dönemini her şeye rağmen eşitsizliklerden, acıdan, kandan azade bir dönem olarak anlatarak, bir arada yaşamanın, kardeşliğin, çokkültürlülüğün, muhabbetin, çatışmasızlığın mümkün olduğu bir ara dönem, bir geçmiş, bir "tamlık" olarak tahayyül ediyor. Bu nedenle geçmişi değil "şimdi"yi anlatırken eleştirel tonu yükseliyor, tarihe not düşerken geçmişle değil "şimdi"yle hesaplaşıyor.

KAYNAKÇA

Azak, Umut, "Sâmiha Ayverdi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık*, C. 5., ed. Ahmet Çiğdem, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 248-255.

Bora, Tanıl, "Türk Milli Kimliği, Türk Milliyetçiliği ve Balkan Sorunu", *Yeni Balkanlar, Eski Sorunlar*, haz. Kemâli Saybaşılı ve Gencer Özcan, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997, s. 183-206.

Çetiner, Yılmaz, *Şu Bizim Rumeli*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1994.

Çokum, Sevinç, *Bizim Diyar*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2018.

Demirel, Ahmet, "Erken Cumhuriyet Döneminde Rumeli Nostaljisini Anlamlandırmak", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2019.

Demirözü, Damla, "İlk Dönem Yunan Romanında (1834-1880) 'Öteki' İmajı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Dergisi*, C. 43, no. 1, 2003, s. 169-195.

Füruzan, *Balkan Yolculuğu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018 (1. baskı: Can, 1995).

Füruzan, "Edirne'nin Köprüleri", *Parasız Yatılı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Gürsel, Nedim, *Balkanlara Dönüş*, İstanbul: Can Yayınları, 1995.

Ghiulgean, Mustafa, "19. ve 20. Yüzyıl Romen Romanında Türk İmgesi", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2013.

Kitsikis, Dimitri, *Türk-Yunan İmparatorluğu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.

Millas, Herkül, "Stratejik Derinlik Kitabı-Yurt Dışından Okunduğunda", *Türk Dış Politikası 3. Cilt: 2001-2012: Kurtuluş Savaşı'ndan Bugüne Olgular*, ed. Baskın Oran, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, s. 137-139.

Millas, Herkül, *Türk Romanı ve Öteki Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.

Ortaylı, İlber, *Osmanlı Barışı*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2007

Pars, Melahat, "Voydan Çernodrinski'nin Kanlı Makedon Düğünü Dram Eseri ve Bulgar ile Sırp Basınındaki Yankıları", *Littera 29*, 2011, s. 125-134.

Todorova, Maria, "Balkanlar'da Osmanlı Mirası", *Yeni Balkanlar, Eski Sorunlar*, haz. Kemâli Saybaşılı ve Gencer Özcan, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997, s. 117-145.

Viziinos, Yeorgios, "Hayatının Biricik Yolculuğu", *Öyküler*, çev. Ari Çokona, İstanbul: İstos Yayınları, 2015.

FÜRUZAN'LA SÖYLEŞİLER

"Umut etmekten kolayca vazgeçemeyiz"

Söyleşi: Aslan Erdem - Hilmi Tezgör

Güncel (belki gündelik) bir yerden başlamak istiyorum, 'büyük kapanma' günlerini nasıl geçiriyorsunuz? Telefon görüşmelerimizden birinde, "Çok felsefî günlerden geçiyoruz, birileri bunları yazmalı!" demiştiniz; siz nasıl yorumluyorsunuz bu günleri?

Dayanıklılığımızın kırılganlığını anlama deneyimleri içindeyiz değil mi? Bir yılı aşan sürede yaşantımızın değiştirilen kuralları, korunmamızın en iyi önlemleri sayılarak bize getirildi. Önceki yıllardaki kişisel seçimlerimizi hiç içermiyordu bu önlemler. Zaman elimizden alındı diye düşünüyorum. O artık başka bir boyuta taşındı. Yaşantımızdaki karar alma irademiz sıfırlandı. Salgın günlerimizdeki yalanlarsa peş peşe üstümüze yığılıyor. Bu elbette sadece bizde değil. Yeryüzünün kimi yerlerinde de. Yöneticilerin buyurgan yüzleri, ahlakları olduğu gibi karşımızda. Nasıl bir salgının içindeyiz, iyice düşünmeli. Çoğu okumuşlarımızın anlattığı, yanında yer aldıkları neoliberal ahlakın ne mene bir şey olduğu şimdiye dek böylesine deşilmiş olarak bir anatomi dersi gibi önümüze serilmemişti. İngiltere Başbakanı Boris Johnson'ın yaptığı açıklama, kapalı bir yerde yapılmış olsa da dikkatli İngiliz gazeteciler duydular ve yayımladılar. "Bu kapitalizmin açgözlülüğü, aşıları bizler topladık."

Böylesi salgınların edebiyata yansıması elbette olacaktır. Aklıma hemen Albert Camus'nün *Veba*'sı (1947) ve Latin Amerikalıların o güzelim imzaları geliyor. *Kolera Günlerinde Aşk* ve benzerleri. Edebiyat sayılmasa da bence sayılabilir, kesinlikle okunması gereken *Latin Amerika'nın Kesik Damarları* Eduardo Galeano. Onlar asla aşısı bulunamayan insan açgözlülüğünün vebasını nasıl da anlatır. Bu çok kapsamlı bir konu. Yerkürenin, doğanın tümü karşımızda, biz de onun üstündeyiz. Binlerce yıllık tarihinin olanca sayfaları ortaya döküldü, dökülüyor. Böyle bir yapıtın yazılmasında adını bile seçmek bir yazar için hiç de kolay değildir diye düşünüyorum.

Pandemi toplumsal hareketleri büyük ölçüde kısıtlasa da geniş katılımlı gösterileri durduramadı. Bu çerçevede son yılların öne çıkan düşünürlerinden Byung-Chul Han'ın bir tespiti hakkındaki yorumunuzu merak ediyorum. Şöyle diyor: "Önünde sonunda ölüm korkusuna dayalı olan bir sağ kalma toplumunda yaşıyoruz. Bugün, sanki daimi bir savaş haline yaşıyormuşuz gibi, sağ kalmak nihai gerçeğimiz haline geliyor. Yaşamın tüm güçleri yaşamı uzatmak için kullanılıyor. Sağ kalma toplumları iyi yaşama duygusunu tümüyle yitirir." Benzer bir vurgu Paris'teki eylemlerde de görüldü. Bir eylemcinin elindeki dövizde: "Yaşamaya Evet! Hayatta Kalmaya Hayır!" yazıyordu.

Byung-Chul Han'ın derin saptaması öylesine yerinde ki, sağ kalma isteği bence hayata duyulan sevgiyle açıklanır değil mi? Bizde de benzer bir söyleyiş vardır. Hatırlarsanız "ne kadar uzun yaşadığın değil, nasıl yaşadığın önemlidir" denir. Paris'teki eylemlerde, eylemcilerden birinin taşıdığı dövizdeki, "Yaşamaya evet, hayatta kalmaya hayır" açıklamasına ben de katılıyorum. Doğru bir karşı koyuş.

Sizin için "Orhan Kemal'in kahramanı olan kızlardan biri yazmaya başladı" yorumunda bulunmuştu Memet Fuat. Belki bu tespit, belki de kurmaca evreninizin yarattığı yoğun hislerin sahihliği sebebiyle çocukluğunuzla, eğitim hayatınızla kısacası yazar olmadan önceki hayatınızla ilgili çeşitli kaynaklarda birbirinden farklı bilgiler mevcut. Bundan şikâyetçisiniz de bildiğim kadarıyla... Bunu düzeltmek adına, Parasız Yatılı*'dan önce neler yaptığınızı biraz anlatabilir misiniz?*

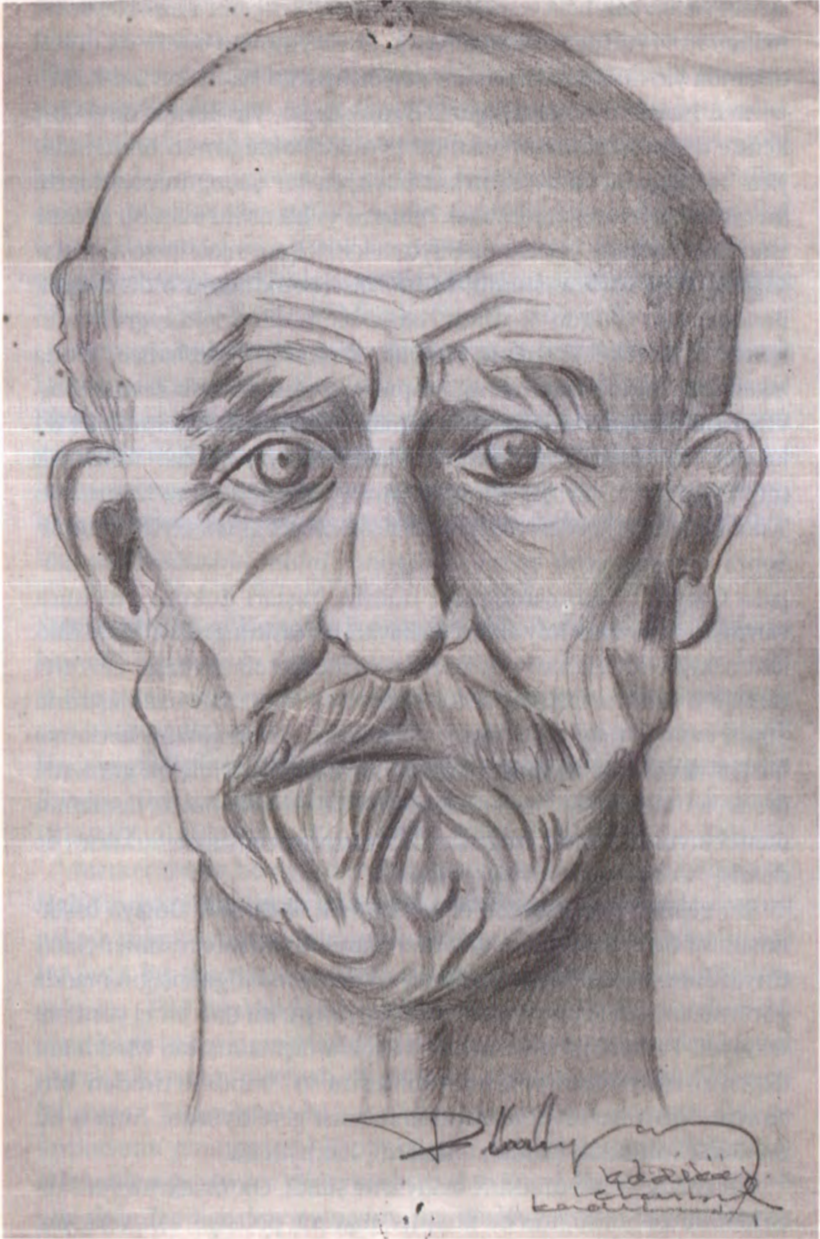
Memet abinin bu değerlendirmesini daima sevgiyle düşünürüm. Haliç'in güzelim vapur iskelelerinden birinin kıyısında oturup geleni gideni izleyen öykümdeki yoksul küçük kıza yöneltilmiş bir övgü bu sanırım. Sosyal medyada gezip duran yanlış bilgilere gelince... Hiç katılmadığım parasız yatılı sınavlarından tutun da, şuna buna kadar uzanan uydurmalar yayımlanıyor. Bundan kişisel olarak şikâyetim pek yok diyebilirim. Ben benim. Yaşadıklarımı biliyorum. Bu internetteki birçok bilginin ne denli güvenilir olduğu kuşkusunu yaratmaz mı? Yapay bilgiler, çalakalem satırlarla kimileri kendileri yazdıkları şiirlerin altına Can Yücel, Behçet Necatigil vb gibi değerli adları koymaktaymışlar. Başka başvuru kaynakları mı yok, bu apar topar bilgiler açıklamalar(!) sıralanıp durmakta. Yoksa

en doğru kaynak hâlâ ve hâlâ *Encyclopedia Britannica* mı? Neyse ki, *Britannica* 1768'den itibaren basılı, 2012 yılından sonra da dijital ortamda yayımlanmaya devam ediyor. İşte bu haber sevindirici.

Ben İstanbul doğumluyum. Bunu sık sık yinelerim. Böyle bir kentte doğmuş olmanın nasıl bir ayrıcalık olduğunun bilincindeyim. Hatta şans da diyebilirim. Büyüyen bir çocuğun/çocukların merak katsayısını karşılayacak binlerce yıllık tarihi olan bir kenttir İstanbul. Kadıköy yakasında büyümek belleğime çok güzel kayıtlar sağladı. Hep söylemişimdir. Mutlu bir çocukluğum oldu benim. Bendeki mutluluğun ölçütleri çok farklıdır. Bir arkadaş grubunun içinde kızlı erkekli yollara çıkmak. Kadıköy, Fenerbahçe, Moda iskeleleri. Vapur iskelelerini, vapurları, trenleri çok sevdim, seviyorum. Bu gezilerimize bir zaman sonra Haydarpaşa Garı da katıldı. Yorulmak sözcüğü çocuklukta hiç yer almaz. Yorulmak mı? Gece derin bir çocuk uykusunun ardından güne hazırlanan sıska bedenleri, evden ilk fırsatta nasıl çıkacağı isteğiyle doludur. Sonra ver elini artık bizim saydığımız, bildik noktalara. Haydarpaşa Garı'nda yadırgandığımız olurdu. Yaşları dokuza ona anca varmış, yanlarında büyükleri olmayan bu taşkın grup elbette dikkati çekiyordu. Çünkü çocuklarda sevinç ses olarak taşar çevreye. Bizlere dikkat edildiğini sezer sezmez o noktadan uzaklaşırdık. Şimdi evimde değerli fotoğrafçı Selahattin Giz'in çektiği kocaman bir Haydarpaşa Garı asılı. Deniz ve kayıklarıyla. Hele bu günlerde orada, içinde olmayı nasıl da özledim. Güzel İstanbul, iç denizinin dantel kıyıları, silueti, bilgisizce hoyratça yok ediliyor. Sokrates ne demiş, "Cehalet en büyük tehlikedir."

Bu gezileri yıllar içinde el yordamıyla okumalar almaya başlamıştı. Bir de bulabildiğim defterlere kurşunkalemle resimler çiziktiriyordum. Resim bende başlarda ayrımsayamadığım ışığın madde görüntüsünü değiştirme gücünü sezdirmişti. Bu tam bir el yordamı sezgiydi. Perspektif sözcüğüyle henüz tanışmamıştım. Maddenin değişkenliğini nasıl somutlayabilirdim ki? Modellerimden biri annem olsun istemiştim. Kıpırdamaması gerekiyordu. Ama o bu modellik rolünden çabuk sıkılıverdi, haklıydı da.

Bir çocuğun büyümesine bakıyoruz şimdi. Okumalarım sürdükçe kendimce bulduğum bu kitaplar, macera, polisiye, aşk, serüven, tarihi. Aralarına sızmış seçkin örneklere de rastladığım oluyordu.



Füruzan'ın resim çalışmalarından iki örnek.



Gittikçe iyi bir okur eğitimi almaya başladığımı ayrımsamadan, iyi bir okur olma yolundaydım. İyi bir okur, ülkesinin edebiyatını sanatını, düşüncesini güçlendirir. Tıpkı kendini donattığı gibi.

Müzik de beni çekiyordu. Kadıköy'den yükselen, denize yansıyan caz müziği seslerinin dikkatli bir dinleyicisiydim. "Bu Amerikan müziğidir" diyordu büyükler. Sonra Amerikan müziğinin yaratıcılarının, Afrika'dan götürülen güzel renkli insanlar ve İrlandalı yoksul göçmenler olduğunu öğrenecektim. Bu bilgiler bana bir acıyı da duyuruyordu.

Kasımpaşa yolculuklarım da başlamıştı. Orayı çok sevmiştim. Havuzlardaki gemi onarımlarından ulaşan seslerin, perküsyon ahengiyle sürdüğünü ayrımsamıştım. Büyüyordum. Sesler giderek zenginleşiyordu. Aynı yüzyılın doğumluları olan Itrî ile Bach, Beethoven ve Alevi söyleyişleri vb. Müzikle ilgili girişimler başladı. İstanbul Konservatuarı'nda açılan sınavlardaydım. Sesimin kulağımın piyano deneyimleri çok başarılı geçmişti. Prof. Brand Gucci "Bravo bravo" dedi. Ardından odaya gösterişli iri yapılı, her şeye biraz yukarıdan bakıyormuş gibi duran Madam Rozenthal girdi. Ona takdim edildim. Prof. Brand Gucci'nin benimle ilgili anlattıklarını "Hı hı hı" diye dinledi. Kazanınca nasıl da sevinmiştim. Yani operacı olabilirdim. Fakat Anadolu'yla Avrupa yakası arasındaki yol uzunluğu bir de yaş küçüklüğü engeline takıldım. Aile kafama estiğinde vapura bin git, vapura bin dön durumunu onaylamadı. Ve operacılık düşlerim yarıda kaldı.

Yine de bir türlü uslanmıyordum. Eve her gün bir gazete girerdi. Yeni bir haber okudum. Bu kez de tiyatro için öğrenci alınacaktı. Hemen yola çıktım. O güzelim konservatuar binası, Pera Palas Oteli'nin hizasında eski Amerikan Konsolosluğu'nun uzantısındaki, hâlâ sevinçle hatırladığım yapıya yeniden ulaştım. Sınavdaydım. İbsen'in *Peer Gynt*'inden bir bölümle Orhan Veli'nin "Yolculuk" şiirini ezbere okumuştum.

"Ne var ki yolculukta
Her sefer ağlatır beni
Ben ki yalnızım bu dünyada
Bir sabah kızıllığında
Yola çıkarım Uzunköprü'den;

Yaylının atları şıngır mıngır
Arabacım on dört yaşında
Dizi dizime değer bir tazenin
Çarşaflı ama hafifmeşrep
Gönlüm şen olmalı değil mi?
Nerdee!
Söyleyin, ne var bu yolculukta?"

Çok başarılı bir etki sağlamıştım. Gelin görün ki, yol uzunluğu değişmemişti fakat benim sanat tutkum mantığımı çoktan aşıyordu.

Mehmet H. Doğan, "Füruzan Olayı" yazısında şöyle diyor: "Kendi deyişiyle 'bakış açısı olmayan edebiyat denemeleri' ilk hikâyelerinden (1956-57) sonra 1967'ye kadar susmuş –ya da hazırlanmış– 1968'de yeniden yayımlamaya başlar başlamaz hikâyelerini, birden sevilmiş, tutulmuş, sözü edilen, aranan bir hikâyeci olmuştur." 57'den 67'ye, arada bir on yıl var. Bu on yılı sormak istiyorum; aslında, bir yazar nasıl hazırlanır, bunu merak ediyorum.

Değerli eleştirmen yazar Mehmet H. Doğan'ın, sanat ve edebiyat birikimiyle vardığı bir saptamadır diyebilirim ancak. Alman felsefesinin Zeitgeist (Zamanın Ruhu) kavramından yardım alabilirsem; aydınlanma yoluna yüzünü dönmüş kişilerin ortak duyarlık paydaları da vardır bu hazır oluşta sanırım.

Kendinizi ilk kez yazar olarak duyduğunuz ânı nasıl hatırlıyorsunuz?

Hayat değişikliği ile başka zamanlara geçildi. İstanbul'dan çıkmamış birinin Anadolu'ya yaptığı ilk uzun mu uzun yolculuk başladı. "Uçakla gideceğiz" açıklamasına, "Yok yok, ben Anadolu'yu görmedim, görmek istiyorum. Bunun için trenle gitmeliyiz" isteğimi belirttim. "Çok uzun sürer" dediklerindeyse, "Ne kadar uzun sürerse sürsün, istediği kadar uzun sürsün" dedim. Nerdeyse hiç uyumadan geçirdiğim heyecanlı bir gece.

Küçük istasyonların yarı karanlık şiiri. Eskişehir, Kayseri ve tanyerinin yeni kızıllıkları çizilirken, karşımda Erciyes Dağı. Burnum trenin camına yapışmış, dağa bakıyordum. Görkemli duruşu ışıkların patlamasıyla keskinleşiyordu. Dağlar beni her zaman çok etkiliyor. İneceğimiz istasyon Akdeniz çanağının güneydeki en kişilikli yeriy-

di. Çevresinde sıralanan Toros Dağlarını düşündüğümde sevincim giderek artıyordu. Euripides'in *İphigenia Tauris'te* piyesini anımsıyordum. Bu yeni konumumda bereketli topraklar üstündeydim. Karacaoğlan'dan, Emrah'tan dizeler anımsıyordum. Okumalarım daha da yoğunlaşmıştı. Dünya edebiyatının, bizim edebiyatımızın önemli yazarlarıyla tanışıyordum. Onların anlattıkları bana hayatı tartışma yolları açıyordu. Kendimce yorumlar yapıyordum. Yazmayı hiç düşünmüyordum. Yazarlık yetkin bir noktaya ulaşmayı zorunlu kılar kanısındaydım. Bu düşüncemde de adamakıllı kararlıydım açıkçası.

Ta ki ağır acılar, cesur karşı koymalar, "hemen devrim" sesleri her yanımı sarıncaya kadar. Altmışlar. İngiltere'nin liman ve işçi kenti Liverpool'undan yükselen müzik, The Beatles. "A Hard Day's Night"

It's been a hard day's night/ And I've been working like a dog/ It's been a hard day's night/ I should be sleeping like a log (Zorlu bir günün gecesiydi/ Köpekler gibi çalışmıştım/ Zorlu bir günün gecesiydi/ Kütük gibi uyuyacaktım).

Fransızlar yıllardır sömürdükleri Vietnam'dan çekiliyorlardı. Amerikalılar "hah şimdi sıra bizde" diye düşünmeliler ki, Vietnam'a donanımlı askeri güçlerle saldırdılar. O savaşın sonucu kayıtlara göre yaklaşık otuz milyon Vietnamlının ölümü ve Amerikalıların apar topar yenik olarak geri dönmeleriyle bitti. Kadınlarla erkekler yıllardır özgürlük için ayaktaydılar. Aklın, yüreğin parladığı diri yıllardı. Yanlarında felsefeciler, dürüst sanatçılar da saf tutuyordu. Haberlerde napalm bombası sonucu yanık tenlerindeki acıyla koşturan küçük çocuklar ve aralarından biri. Savaş foto muhabirlerinin kameralarının önündeydiler.

Haydi hep birlikte hatırlayalım. Yeniden bakma cesaretimiz olsun o fotoğraflara. Ülkemizdeki haksızlıklara, yok edilen, edilmekte olan insanlara, gençlere bakalım. Ne çabuk unutuyorsunuz? Bellekleriniz sadece gündelik kayıtlarla mı yetiniyor? Bir dünya gençliği, bütün sömürülere hem akıllarıyla hem bedenleriyle karşı çıkıyorlardı. Dünyanın gençlik zamanları olan 60'lar. Ve ben o zaman ciddi olarak yazarlık, yazma kararı aldım.

Parasız Yatılı *50 yaşında! Dünya döndükçe yaş almaya devam edecek bir metin bu. Yayın sürecini, öncesinde ve sonrasında yaşanan tartışma-*

ları anlatabilir misiniz? Bugünden baktığınızda nasıl anımsıyorsunuz o günleri?

İstanbul'a dönüş. *Papirüs*, *Yeni Dergi*, diğerleri. Tomris Uyar'ın, Cemal Süreya'nın bilgi ve deneyimleriyle *Papirüs* güzel bir dergi olmuştu. Cemal Süreya yazmam gerektiğini ikide bir yineliyordu. Yazdıklarımı onların dergisine götürüyordum. Orası bir handaki odaydı. Cağaloğlu'nun güzelliğiyle doluydu her nokta bence. Gazete matbaalarının, gazetelerin canlılığı her yerde duyumsanıyordu. Kısa bir yürüyüşünüzle nerelere açılmazdınız ki, Cağaloğlu'nda. Sultanahmet Meydanı, Kapalıçarşı, Topkapı Sarayı, İstanbul Üniversitesi. Hayat dolu caddeler. Yıllar sonra bazı gazeteler uzak noktalardaki ruhsuz plazalarına çekildiler. O devinim, o ışık artık yok Cağaloğlu'nda.

Bir gün iki öykümle *Papirüs*'e gittim. Cemal Süreya "*Papirüs*'ü kapatmak zorundayım" dedi. Çok üzüldüm. "Öykülerinden birini *Yeni Dergi*'ye götürürsün" dedi. "Yok ben böyle bir şey yapamam" deyince, "Niçin?" dedi. "Geçen yıl yazdığın tek öyküyü, 'Taşralı'yı Memet Fuat yıllığına aldı, unuttun mu?"

Böylece elimde ikinci öyküm *Yeni Dergi*'nin yolunu tuttum. Orası da bir hanın içinde tek bir odaydı. Önce kapıyı tıklattım. "Giriniz!" Girdim, dar bir L geçişten sonra L'nin uzun çizgisinin kapladığı küçük bir masanın arkasında uzun boylu, masmavi gözlü Memet Fuat, Memet abi ayağa kalktı. Ve hayatımda en dürüst, en insan olma serüvenini tamamlamış, en birikimli, en çağdaş insanlardan biri olan Memet abiyi böylece tanıdım. Öyküyü bıraktım, "Beğenirseniz basarsınız, teşekkür ederim" dedim. "Bu sayıya olmasa bile bir sonraki sayıya girer" dedi. Öyküyü bırakmamla hızla çıkmam bir iki saniye sürdü. Memet abinin sözlerini bile zor duydum.

Akşam eve döndüğümde telefon çaldı. Turhan Selçuk telefonu açtı. Arayanla saygılı bir selamlaşma olduğunu duyuyordum. "Kendisi burada, Memet Bey, çağırayım" dedi, telefonu bana uzattı. Memet abi telefonda, "Öykünüzü çok beğendim, bu sayıya girecek" dedi. *Yeni Dergi*'den apar topar çıkan ben, taşkın bir sevinçle, "Ne kadar iyi, yaşasın yaşasın" diye konuşmaya başladım.

Öyküler devam etti. İşte öykülerin ilk adımları bu.

Bir kitabın ancak elli altmış sayfasını dolduracak kadar olan çalışmalarımı sürdürürken Ankara'dan, Bilgi Yayınevi'nden öyküleri-

mi basma isteğini bildiren bir mektup geldi. Ben ilgilerine teşekkür ederek, çalışmalarım henüz kitaplaştırılacak boyuta ulaşmadığı için, bu önerinin şimdilik gerçekleşemeyeceğini açıkladım. Tekrar mektup geldi Ankara'dan: "Bekliyoruz, sizin uygun olduğunuz zaman hemen basıma hazırlayacağız."

Ve *Parasız Yatılı* öyküleri sıralanıyordu. "Münip Bey'in Günlüğü", "Su Ustası Miraç", "Edirne'nin Köprüleri", "Parasız Yatılı", "Haraç", "İskele Parkları"

Dosyamı tamamlayınca kitap olacak boyuta geldiği Ankara'ya bildirildi. Güzel, karlı bir gün arabayla Bolu üzerinden Ankara'ya yola çıktık. Turhan yolda, "Hâlâ Parasız Yatılı mı koyacaksın kitabının adını?" diye iki de bir soruyordu. Ben de "Evet" diyordum. Ankara'da Bilgi Yayınevi'ne dosyamla girdiğimizde, Ahmet Bey kapıda karşıladı. Övgüler sıraladı. Dosyayı önüne koydu ve o da, "Adı Parasız Yatılı mı olacak Füruzan Hanım?" dedi. Sesime kanımca kesin bir ton vererek, "Evet" dedim.

Ahmet Bey bu adın giriş sınavı için hazırlanmış eğitim kitaplarını hatırlatacağını söyledi. Turhan Selçuk da konuşma sürdükçe onu destekledi. Nerdeyse bir on dakika karşılıklı değişmesi gerektiğine dair yeni öneriler sıralandı. Ben dinledim. Sonra, "Ahmet Bey kitabın adı Parasız Yatılı olacak. Siz yayınevi olarak bu adla yayımlamak istemezseniz anlarım. Bizim çok güzel bir Ankara yolculuğumuz oldu, sizinle de tanıştık. Asla kitabımın adını değiştirmem, basılmasa bile" dedim. "Yok yok, bırakın lütfen," dedi, "basacağız, tamam, Parasız Yatılı olsun adı. Fakat bir öneride bulunabilir miyim?" "Elbette" dedim. Bu arada Turhan Selçuk, "Gördünüz mü Ahmet Bey" deyip beni yeniden gösterdi ona.

"Yeni önerinizi de dinliyorum, lütfen."

"Öykülerinizdeki sıralamada yer değiştirebilir miyiz?"

"Nasıl, hangileri?"

"O girişteki öyküler fazla kapalı. Onları arkaya alırsak okur kitaba daha hızlı girebilir."

Bir an, bir Çehov oyunun sessizliği sardı ortalığı.

"Turhan'la siz aynı değerlendirmeyi yapmadınız mı Ahmet Bey. Parasız Yatılı adı bir sınav kitabı etkisini yapıyor. Doğru, haklısınız. Demek bu da kitaba girmenin ilk sınav soruları."

Aramızda pek gülüşe benzemeyen gülüşmeler oldu.

"Peki, sizin getirdiğiniz dosyayı aynen baskıya sokacağız Füruzan Hanım."

"Ahmet Bey, kapak için bir şey düşündünüz mü?"

"Tasarımcımız üzerinde çalışacaktır."

"Bence kapağa, bakan bir göz koysak, ne dersiniz?"

Sonra tasarımcı sevgili Fahri Karagözoğlu –kendisini hep iyilikle anarım– bakan bir göz yaptı kapağa. Yıllar yıllar sonra dijital çağımız başladığında sosyal medyada *Parasız Yatılı* ile ilgili bazı açıklamaları arkadaşlarım bana iletti. Kimileri *Parasız Yatılı*'yı övgüyle açıklarken, kimileri de girişteki öykülerin engellemesiyle kitabı bitiremiyorlarmış. Doğrusu burada Ahmet Bey'e hak vermemek olası mı? Haklıymış, ama ne demiştik, iyi okurlar meraklı da olur ve iyi okurlar bir kitabın yolculuğunu sürdürmesine yeter.

1996'da Adam Öykü*'de Semih Gümüş ve Feridun Andaç'la* Parasız Yatılı*'nın yirmi beşinci yaşı için yaptığınız görüşmede bu ilk kitabın "içinde taşıdığı insanlarla, onların umutları ve beklentileriyle, dünyadaki duruşlarıyla yakınlaşma, anlama isteğiyle" yazıldığını söylüyorsunuz ve bunun yazarlığınızın temel anlayışı, açıklayıcı manifestosu olduğunu ekliyorsunuz.* Parasız Yatılı, *ellinci yaşına girerken bu manifesto ilanınızı nasıl değerlendirirsiniz. Şüphesiz dünya değişti, insanlar, İstanbul, hayat her şey değişti ama...*

Hayat devingendir. Her şey değişir, biliyoruz. Bir insan olarak insanları anlamayı anlatmayı yeğliyorum. Devingenlik elbette toplumsal değişimi içerir. Fakat bu değişimler yıllarla varılan çoğunluk olumsuz zamanları da yanında getirebilir, getirdi. Biz şimdi bu ağır salgını da eklersek yaşadığımız günlerde, insanın giderek boyutunu yitirdiğini söylemeliyim. Tek boyut aklın, duyarlığın sizi terk etmesiyle oluşur. Toplum sözcüğü vurguladığı kalabalığın tümünü kapsamaz. İnsan sosyal bir varlık olduğuna göre hangi öğretilerde kendini varsayıp kabul ediyorsa hayat oraya akar. Bu kalabalığın önemli sorusu "olmak ya da olmamak" değildir. Şimdi günümüzde yaşadıklarımıza bakarsak her gün işlenen kadın cinayetlerinin sıradanlaştığı, yalanların yalan olduğunu bile ayrımsamayan ya da ayrımsamayı bile düşünemeyen, küçücük çıkarlarını savunan kalabalıkları görmekteyiz.

Sizin edebiyatınızla yazınsal bir yakınlık aklıma geliyor, bizim tanışıklığımızı da başlatan o oldu aslında. Kurmaca düzlemde bazı ışıma anlarının Onat Kutlar yazınında ve sizinkinde birbirine çok yakın bir biçimde parıldadığını düşünüyorum. Kutlar'ın yazma biçemi üzerine düşünürken not ettiği, "Avcının iyisi uçarı vurur. İyi öykücü, akıp giden zamanın ritmine onu durdurmadan kalemini uydurandır. Bir süre birlikte döner o çarkla. Ve bir ölü noktayı geçince bırakır. Öyle gördük ustalarımızdan" sözü sizin için ne ifade ediyor?

O günü göğsüme saplanan acı bir darbe gibi duyumsarım hep. Edebiyatının satırlarına bıkmadan döndüğüm önemli bir yazar, bir sanat insanı katliama uğradı. Ve ben tam oradaydım.

Taksim The Marmara Oteli ilk kat çay pasta salonu. Paris'ten bir Marsilya etkinliği için yapılacak davetle ilgili çağrının ayrıntılarını bana açıklayacak etkinlik sorumlusu Fransız kişilerden biriyle buluşacağım. Yeni yıla günler kalmış. Çevre bunun uçuculuğuyla dolu. Yollarda kokinalar satılıyor. Salona girer girmez hemen oradaki masada oturanları görüyorum. Onat Kutlar'la Ergin Ertem. O an nasıl da seviniyorum Onat'la karşılaştığım için. Ona söyleyeceklerim artık ezberim gibi olmuş. Ayağa kalkıyorlar, "Bizimle otursana Füruzan" diyorlar. "Bir Fransız'la buluşacağım onun için buradayım. Adam da ta karşıki, masada bekliyor" diyorum. Sonra, "Dinle beni Onat, sana söyleyeceklerim var" diyorum, gülüşüyorlar. "Söyle" diyor Onat Kutlar. "Lütfen lütfen, artık sadece edebiyatına dön. Sinema çok vakit alan bir şey biliyoruz. Tüm vaktini yazacaklarına ayır..." Tam o anda korkunç bir patlama oluyor. Sırtımı yakıcı bir sıcaklık sarıyor. Onat yerde. Bağrışmalar. Üç adım ötede genç bir kadın da yuvarlanmış sandalyesinden, adı Yasemin Cebenoyan'mış. Arkeologmuş. İlerde o ailenin acısıyla da tanışacaktım. Cebenoyan'ın çevresine akan kan birikmeye başlıyor. Onat'ın kanaması yok, öyle görüyorum. Demek ki durumu çok ağır değil. Duygularım sözcüklerini yitirmiş. Birden yanımda yönetmen Yavuz Özkan beliriyor. "Patlamanın içindeydin sen de. Yukarı çıkalım. Sırtındaki yanma duygusu neden olmuş, otelin sağlık görevlilerinden biri baksın." Ben tüm irademi yitirmiş gibiyim. "Onat iyi ama değil mi? Çünkü kanamıyor bir tarafı." Yavuz Özkan başını sallıyor. Ondan sonra ne derlerse yapıyorum. İradem yitmiş gibi. Böylesi bir acıyı yaşamış olmak insan denilen bu canlının

nasıl kolayca katil haline gelebileceğini bana hiç unutturmadı, unutturmuyor.

Onat'ın *İshak* ve öteki çalışmaları. Sonraki yıllarda modaya dönüşen bir edebiyat değerlendirmesi sardı ortalığı. Latin Amerika edebiyatının özellikle Marquez'in kitapları büyülü gerçekçilik yorumuyla tartışılıyordu. Oysa ben çok önceden belirtmiştim Onat'ın yazdıklarındaki bu özelliği. Yirmi yaşlarında bir delikanlı. Doğum yeri olmadığı halde ilk gençliğini yaşadığı güzelim Gaziantep'in aklına, yüreğine yansımalarını nasıl bir edebiyat yetkinliğiyle *İshak*'a taşımıştır. Sorunuza aldığınız Onat'ın edebiyatla ilgili saptamaları öylesine derin ki, öylesine yerinde ki, orda hiçbir ekleme kanımca artık yer alamaz. Genç yazarlar, Onat'ı, yazdıklarını *İshak*'ı okusunlar. Yaş aldıkça değerli kitapları yeniden yeniden okusunlar. Doğu'nun, Batı'nın yetkin yapıtlarını sindirmiş bir sanatçıydı o.

Yazma ritüelleriniz var mı?

Yalnız olmak isterim. Bu benim yazmaya geçişim için yeterli bir hazırlıktır. Yazdıklarım bittikten sonra basılma sürecine girebilir düşüncesine vardığımda hiç kimseye okutup kimseyle paylaşmam. Bu lütfen kibirli bir tavır olarak yorumlanmasın. İşte benim tutumum bu.

Çocukları biraz konuşsak... Onlar hem anlatı kişisi hem de anlatıcı olarak vazgeçemediklerinizin başında geliyor. İlk elden aklıma gelenler Berlin'in Nar Çiçeği'*ndeki iki oğlan çocuğu ve kundaktaki Ümmühan, "Redife'ye Güzelleme"nin, küçük Redife'si, "Kuşatma"nın Nazan'ı, Raşel'i, Tasula'sı, "Günübirlik Adada"nın Cennet'i, "Benim Sinemalarım"ın Nesibe'si, "Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Kent"in Bünyamin Doksan'ı, Cansu'su, "Kış Gelmeden"in Ayten'i, Alişan'ı, "Haraç"ın Servet'i ve daha nice isimli, isimsiz çocuklar.*

Çocukluk, ilk gençlik, gür zamanların içinden geçmek demektir. Arkadaşlar sayılarak rastlantılarla buluşulan diğer çocuklarla kolayca ortaklık bağları kuruluverir. Onlar günün bittiğini ayrımsamazlar. Yoksul kesimde doğmuş olanlar ancak bu tür bir özgürlüğü yaşayabilirler. Büyükler geçim derdinde savrulurken onları denetlemeleri nerdeyse olanaksızdır. O adını andığınız öykü kahramanlarımı sorunuzla birlikte yeniden düşündüm. Onlara ve

diğer kişilerime, tümüne yazarlığımın temelini oluşturan belli bir mesafeden bakmayı sürgit önemsedim. Çocukların horlanmalarını onlara unutturacak dünya serüvenlerine olan meraklarıdır. Çocukluk bu açıdan belleklerde çok derin izler bırakarak gelecek zamana kalır. Acıları da üstüne ne sürülmüşse yedikleri bir dilim ekmekle dağılır. Bir büyük düşünürün değerlendirmesini analım burada. "Toplumların vardığı noktayı en iyi açıklayan oradaki kadınların, çocukların durumudur" diyor, Karl Marx. Nasıl da daima on ikiden vurur söyledikleriyle.

Füruzan yazını, büyük bir duyular dünyası olarak görünüyor çoğun. Bol şarkılı türkülü bir edebiyat sizinki, bununla birlikte sinematografik bir bakış: kokular, sesler, ışıklar... Hepsi kurmacanın üstünde yükseldiği birer anlatı öğesine dönüyor. Bu nasıl başladı, yazmadan önce de dünyayı böyle gören biri miydiniz?

Sanatlara duyduğum caymaz, söz dinlemez, yola gelmez ilgilerimden açıklamalar yaptım. Dünyaya dair bilgilerim arttıkça hem ürküyor hem de seviniyordum. Ürküyordum çünkü kötülüklerin hayata sızdığı çatlakları sezmekteydim. Yine de yaşamak denen şeyin donanımlı görkemi seriliyordu çevremde. Doğa, hayvanlar, renkler, sesler, ışıklar, mevsimler. Çoğunlukla gücü ele geçirenler kötülüklerin kaynağını sözcüklerini yarattı, yaratıyor. Büyümüştüm. Dünyaya bakışım, çerçevesini, kamerasını, sesini, renklerini giderek buluyordu diyebilirim.

"Su Ustası Miraç"ta Vedat, "Gül Mevsimidir"de Nedim... Çok sevdiğim bu iki küçük dokunuş Kırk Yedi'liler*'de derinleşiyor gibi. Edebiyat tarihinde 12 Mart romanları diyebileceğimiz bir türün en önemli eserlerinden biri* Kırk Yedi'liler. *Hem siyasal tarih hem de edebiyat sosyolojisi anlamında çok yoğun bir dönemde, Mart 1973 - Temmuz 1974 yılları arasında, yazdınız bu romanı. O karmaşık baskı yıllarını, romanın yazılış sürecini biraz anlatabilir misiniz?*

Evlerimize dek uzanan baskının, parçalamanın tanıklığını tam içinden yaşadım ben. Sorunuzu yanıtlayan da benim, hem de tam içinden. Yukardaki ben vurgusu yadırganmamalı. Çok değerli bir sanatçı Turhan Selçuk bir haydut gibi yakalanarak götürüldü. Ülkesini dünyada çizgileriyle tanıtan bir insan. Evdeki her şeyi tüm

kitapları dağıtıp benim özel giyimlerimi de ortaya sererek, yasak olduğuna kendilerince karar verdiklerini (bunlardan biri de Agatha Christie'nin *Öldürme Emri*) toparladılar. Ağır kanatıcı yıllardı. Faşizm tüm Türkiye'de sürüyordu. İnsanlar asılıyordu. Duyduğum hüznü acıyı içimde yıllarca taşıdım. Arada yine de beni yokluyor. Özgürlük, eşitlik sözcüklerinin yankısını bile silebilmek için her acımasız yolu deniyorlardı. *Kırk Yedi'liler* bu karanlık ortamda yazıldı. Yazılanlar insanlığın binlerce yıllık gelişmesini ya da gelişememesini anlatmaya çalışıyor.

D.A.A.D. bursu ile konuk yazar olarak Batı Berlin'e gittiniz. 1970'ler oraya Türkiye, İtalya, Yugoslavya, Yunanistan gibi ülkelerden büyük işçi göçlerinin olduğu yıllar. Almanya'daki izlenimleriniz, biri roman (Berlin'in Nar Çiçeği), *biri çocuk kitabı* (Die Kinder der Türkei / Türkiye Çocukları), *iki de kurmaca dışı* (Evsahipleri *ve* Yeni Konuklar) *dört kitabı getirdi. Bu günden baktığınızda o yılları nasıl hatırlıyorsunuz? Özellikle* Evsahipleri'*nin ve* Yeni Konuklar'*ın yazılış sürecini merak ediyorum. Bir de bunlara ek olarak* Dokuz Çağdaş Türk Öykücüsü *seçkinizi sormak istiyorum. Yanılmıyorsam Almanya'da Türkçe edebiyata ilginin yeni yeni başladığı bir dönemde çıkmıştı bu kitap, kimler hangi sebeple girdi bu seçkiye?*

İki yıl önce Amerika'dan Iowa Üniversitesi'nden bir yılı kapsayan çağrı gelmişti. Özgürlük tartışmalarına aklını, yüreğini koymuş olan ünlü yazar düşünür Prof. Herbert Marcuse o üniversitedeydi. O yılların Amerikası bir yanıyla nasıl da bambaşkaymış. Ailemden ötürü bu çağrıya katılamamıştım. Sonra D.A.A.D.'nin çağrısı geldi. Çocukluğumdan başlayarak yolculuklara açık meraklar taşıyan ben "Kadıköy haritasındaki gezmeleri düşünürsek" mesafeler uzun olmasa.da onlar da bir yolculuktu, önümde açılan bu dünya çağrılarının çekiciliğine hayır diyemedim.

İşte tam o yıl *Parasız Yatılı*'yı, Viyana'daki önemli bir yayınevi Europa Verlag'ın yayımlama isteği bana ulaştı. Daha önce kitabı çevirecek olan kişi Adelheid Oberhauber'le tanışmıştım. Olağanüstü bir Türkçesi vardı. İstanbul Üniversitesi'nde okuduğu yılları, doktorasını Dostoyevski üzerine yaptığını anlatmıştı. "Viyana'dan yayınevi yöneticilerinden biri sizinle gelip görüşecek koşulları" demişti. Bir iki ay sonra evden aradılar. Europa Verlag'dan görüş-

meye gelen Prof. Klaus'tu arayan. Bana ulaşmakta çektiği zorluğu Taksim Divan Oteli'nde buluştuğumuzda anlattı. "Yazarlar ve çevresindeki kişiler ne evinizi ne de telefonunuzu bilmiyorlarmış." "Öyle mi?" dedim. Sonunda o yılların *Hürriyet* gazetesine başvurunca konuyla ilgili duyduklarına oradakiler epeyce şaşırmışlar. "Füruzan çok ünlü bir sanatçının, karikatürist Turhan Selçuk'un eşidir. Size elbette telefonlarını verebiliriz" Bu bilgiyi alıp ancak bana ulaşabilmişti. Anlattıklarını hiçbir karşı açıklama yapmadan dinlemiştim. Birbirimize gülümsedik. Edebiyat ortamında bu tür haset duyguları taşıyan garip, seviyesiz değerlendirmeler sürüp gidiyordu. İlk zamanlar çok şaşırdığım olmuştu. Bir yapıta sürekli saldırmanın ne anlamı vardı ki. Tüm sanatlar eleştirilebilir elbette. Romanlar, şiirler, müzik. Hatta onları kendinize yakın hissetmeyebilirsiniz, beğenmeyebilirsiniz de. Fakat bu dedikodu ve saldırılar seçiciler kurulunun yazarın görüntüsünden çok etkilendiği gibi (!) düşüklükte açıklamaları da içeriyordu. Bilinen adların bu düzeysizliği kendilerine nasıl yakıştırdıklarını hiç anlamadım. Haksızlık etmeyeyim, aralarında bu tutumu taşımayan birileri de vardı elbette, onlar sevgili dostlarım oldu.

Almanya'da "Frau Ohne Schleier" "Peçesiz Kadın" adıyla önce Viyana'da yayımlandı. Ayrı kapak tasarımlarıyla başka yayınevlerinde, Zürih, Almanya'da Münih, DTV'de basıldı. Çevirisindeki başarının altını yeniden çizmem gerekiyor. Sevgili büyüklerim Zahide ve Macit Gökberk'e okumaları için götürüp bıraktığımda, kitabı bitirdikten sonra ne kadar yetkin bir çalışma olduğunu açıklamışlardı.

Sonra Batı Berlin günlerim başladı. Çünkü oranın bir de Doğu Berlin'i vardı. Ortasından sınırla ayrılmış geçişte pasaport veya kimlik gösterilmesi gereken ciddi bir sınırdı bu. Koskoca bir kentteydim. Doksanlarda geldiğimizde oranın da haritası değişti. Berlin tek Berlin'di artık. Yeniden başkent oldu. Dünyamızın haritaları nasıl da sık sık değişir değil mi üstelik ne haksızlıklar, acılar pahasına. D.D.R.'nin perdesi sıkıca kapatılmıştı. O artık sahnede değildi. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte dünyanın siyasal altüst oluşları sonucunda sahnedeki baş aktör Amerika'ydı. Dünyamız böylece atom bombasının dehşetini de tanıyacaktı, daha neler neler. Büyük şair Nâzım Hikmet'e sevgi ve saygıyla.

KIZ ÇOCUĞU
Kapıları çalan benim
kapıları birer birer.
Gözünüze görünemem
göze görünmez ölüler.
Hiroşima'da öleli
oluyor bir on yıl kadar.
Yedi yaşında bir kızım,
büyümez ölü çocuklar.
Saçlarım tutuştu önce,
gözlerim yandı kavruldu.
Bir avuç kül oluverdim,
külüm havaya savruldu.
Benim sizden kendim için
hiçbir şey istediğim yok.
Şeker bile yiyemez ki
kâat gibi yanan çocuk.
Çalıyorum kapınızı,
teyze, amca, bir imza ver.
Çocuklar öldürülmesin
şeker de yiyebilsinler.

Batı Berlin'deydim. Projemin konusunu sordular. Ruhr Havzası'nda maden kömürü işçileriyle bir çalışma yapmak istediğimi söyledim. Bir süre bu isteğime yanıt gelmedi. Sonra beni aradılar. Maden kömür ocaklarına kadınların girmesi yasakmış. Ama ben çok şanslıymışım. Çünkü yakın günlerde Alman Cumhurbaşkanı ve eşinin Ruhr Havzası'ndaki ocakları ziyaret ettikleri bilindiğinden bu yoldan bana izin çıkarabileceklerini umduklarını bildirdiler. Sonunda izin çıktı. Hem de tam istediğim gibi. Orada işçilerin kaldığı yurtlarda kalacaktım, onlarla galerilere inebilecektim. Öylesine sevinmiştim ki, o gün sevinçten uykum kaçtı. Gece sinemasına gidip iki film birden izledim. Bu konu Almanların çalışma titizliği, dikkati ile ilgili ilk günden başlayarak tanıklığını ettiğim bir durumdur.

Batı Berlin ve Doğu Berlin arasındaki sınır geçme yolculuklarım sürüyordu. Beni çok etkileyen karşılaşmalarımdan biri Doğu Berlin

kentinde oraya buraya asılmış reklam duyurularına hiç rastlamamış olmamdı. Yalnız yüksek eski bir binanın boş arsaya bakan yan yüzünde yıllar öncesinden kalmış, mevsimlerin eskittiği boyalarından sıyrılan reklamda, belli belirsiz bir kadın yüzü görülüyordu. Doğanın yıprattığı renkler o çizimi daha da dikkat çekici yapıyordu. Çevremi saran bu görüntüler dünya sanatlarındaki unutulmaz Alman romantizmini yaratanları bana anımsatıyordu.

Doğu Berlin deyince orada neler yoktu ki? Ünlü Humboldt Üniversitesi ve dünyanın en önemli müzelerinden biri olan Bergama Müzesi. Bergama Müzesi'nin karşısındaki binada da Hegel yaşamış bir zamanlar. Bu bilgi de beni heyecanlandırdı. Elbette özellikle benim için aynı öneme sahip olduğunu düşündüğüm Berliner Ensemble. Orada ne çok Brecht oyunu izlemişimdir. Güzel bir yapısı vardı tiyatro binasının.

Batı Berlin de çok önemli kültür noktalarına sahipti. Berliner Flarmoni'nin sıkı izleyicilerinden olmuştum. En unutulmaz, beni gönendiren anılarımdan biriyse, Daniel Barenboim'i bir konserinde izlemek oldu. Kırmızı saçları savrularak idare ediyordu orkestrayı. Bu tanıklığımdan sonra ileriki yıllarda onun çok değerli bir insanla birlikte, *Oryantalizm*'in yazarı Edward W. Said ki, haydi kalabalıkların alıştığı şekliyle söyleyelim; Daniel Yahudi, Edward W. Said Arap. Yani Arap ve Yahudi olmanın dışında onların çok önemli bir varoluşları vardı, sanatçıydılar, entelektüeldiler. Sanat insanı arıtır, barışçı yapar. Onlar da bu yüksek yeteneklerinin yarattığı değerli iki kişiydiler. Sonra Doğu Batı orkestrasını kurdular. Orkestradaki gençlerin yarısı Yahudi, yarısı Arap'tı. Amaçları barış duygusunu diri tutmaktan öte bir düşünce taşımıyordu. Sonraki yıllarda BBC üzerinden izlediğim bir konserde Daniel Barenboim'in saçları bembeyazdı. İkisinin de kayıtları hayatı yükselten, ahlaklı kılan belgeler olarak tarihte yerlerini aldı.

Batı Berlin'deki Staatsbibliothek de beni yine şaşırttı. Orayı da çok ziyaret ediyordum. Bir gün, acaba benim kitabım var mıdır diye kanımca saf bir fikre kapıldım. Çünkü ben daha çok yeni bir yazardım. Neyse dedim bir bakayım. Elbette baktım, kitabımı gördüm. Savaş bitimine doğru Amerikalıların şiddetle bombaladıkları Berlin'deki onarılıp kurtarılmış önemli birçok kitap da başka bölümde sıralanmış duruyordu.

Ve ben yolculuklarıma, gezmelerime devam ediyordum. Benden istenen proje için belli bir süre konulmamıştı. Bu çağrının düzeyini bundan iyi kanıtlayacak yeni bir vurgu yapamam. Böylece Batı Berlin yıllarımda Çekoslovakya'ya gittim. Ama şimdi orada da harita değişti. Bu harita değişme hızını Yugoslavya savaşı sırasında bir çeşit savaş muhabirliği yapmam için gönderildiğim o coğrafyada yaşadıklarımı burada anlatmam çok zor. *Balkan Yolcusu* kitabım bütün onların sonucunda yazıldı. Orda da haritalar değişti. Kafka'nın çalıştığı ve terk ettiği binaları da gördüm. Kafka ticari bir meta haline henüz gelmemişti, gelebileceğini de inanın ben aynı saflıkla hiç düşünememiştim. Sonra Paris'e, Hollanda'ya, İngiltere'ye gittim. Londra çok ilgimi çekti.

Berlin'e döndüm, maden ocaklarına indim. Erken yaşlarda okuduğum, Emile Zola'nın *Germinal*'inin başka bir yüzünü orada yaşadım. Dünyanın en ağır işinin maden kömür ocaklarında çalışmak olduğunu bir kere daha öğrendim. Üstelik Ruhr'daki ocaklar çökme tehlikelerine karşı olağanüstü bir titizlikle yapılmıştı. Galerilerin yukarısındaki salonlarda ocaklardaki tüm hareketleri takip eden nerdeyse yüzlerce ekran vardı ve başında da sorumlu kişiler bin metreyi aşan derinlikteki her oluşumu izliyorlardı. Bir de bizim maden kömür ocaklarımız. Oralar için söylenecek hiçbir söz bulamıyorum.

Berlin'de 1975'ten 1980'in unutulmaz Eylülü'ne kadar bulundum. *Yeni Konuklar*'ın, *Evsahipleri*'nin içeriğini oluşturacak olan çalışmalarımın dosyalar dolusu notları yazıldı. *Evsahipleri* kitabımda yer alan Alman dilinin yetkin sanatçılarıyla tanıştım. Heinrich Böll, Günter Grass, Ingeborg Drewitz, Martin Walser, Johannes Schenk ile yaptığım konuşmalarda, bu ev sahibilik içindeki rollerini pek de sevmediklerini, Almanya'nın yakın karanlığına çekilmiş Nazi dönemindeki mutlakçılığın insanlığı nasıl kirlettiğini onlardan da dinledim. Birlikte altını çizdiğimiz sanatların eleştirel gücünü salt özgürlükten aldığını konuştuk. Konuşmaları taçlandıransa faşizmin kötücüllüğünün yaygınlaşması sonucu Brecht'in ünlü açıklaması oldu. "Aptallık belli boyutlara vardığında görünmez olur."

Bu neredeyse beş yılı kapsayan zamanın altı ayını bu kez Doğu Berlin'de çağrılı olarak yaşadım. Unutulmaz güzellikte deneyimlerden biriydi bu konukluğum. Benden bir Türk çocukları kitabı, bir de Türk öyküleri antolojisi istediler. Çocuk kitabı tasarımımı

sundum. Ardından, yapacağım öykü antolojisinin telefon rehberi gibi olmasını istemediğimi belirttim. Masanın çevresindeki Alman çalışma arkadaşlarım güldüler. İçerikte yer alacak yazarlarımın adlarını da belirttim. Çalışmaya giriştik. Bu antoloji Batı Berlin'deki Avrupa kitabevinde çok iyi bir satış yakaladı.

Doğu Berlin'deki aylarımda çevremi benim için pek alışılmadık olan güzellikler sarıyordu. Eğitimden, sağlık hizmetlerinden, bebek ve çocuk kreşlerinden parasız yararlanılıyordu. Sanatı kültürü oluşturan her birime, tiyatro, kitap, müzik vb. ufak ödemelerle ulaşılabilmesi nasıl da dikkat çekiciydi. Tam o yıllarda da bitmekte olan konut programında ilerliyorlardı. Üstelik hiçbir D.D.R. yurttaşı işsiz, aç ve açıkta değildi.

Brecht'in Doğu Berlin'deki evini gezerken çalışma masasının üstüne bırakılmış kalemlere dokunduğumda sanki onu da yanımdaymış gibi duyumsuyordum. Bir şiirini anımsıyordum.

SABAH PENCEREDEN İLK BAKIŞ
Yeniden bulunmuş eski bir kitap
Tutkunun gözlerde yansıyışı
Mevsimler ve kar
Gazete
Bir köpek
Diyalektik
Yıkanmak, yüzmek
Barok sesler
Rahat ayakkabılar
Anlamak
Yeni müzik
Yazmak, sonsuz yeşillikler
Yolculuk
Şarkılar söylemek
Dostça olabilmek

Kristal Gece'de Nazilerin kitapları yakma günlerinde o dönemi nasıl algıladığını düşünüyordum. Kitap yakmak, yasaklamak totaliter rejimlerin en bilinen marifetlerinden biridir. Onlar yapıştıkları iktidarlarını korumak isterler. Bu durum hep böyledir. Çünkü yö-

nettikleri halka bir sürü uysallığı kazandırmak buyurganlıklarını artırır.

Doğu Almanya'dayken Rostock'ta bir hafta konuk edildim. Trenle oraya doğru yola koyulduğumda, vagonda birlikte olduğum bir çiftin (Almandılar) çocuklarıyla Ahmet diye konuşmaları çok ilgimi çekmişti. Dayanamayıp sordum. Uzun bir sohbetten sonra çift, diğer kültürlerden de çocuk adları takmanın D.D.R.'de epeydir yapıldığını bu tutumun onlara barışı, sevgiyi çağrıştırdığını açıkladılar. "Bu galiba dünyanın bütün insanları sevgide birleşin demek oluyor, değil mi?" Sorumu sorunca yüzleri aydınlanarak, "Elbette, elbette" dediler.

Rostock'a ulaştım. Baltık Denizi kıyılarına indim. İkinci Dünya Savaşı'nda oluşturulmuş askeri siperleri gördüm. Kuzey Denizi'ne dönük yüzleri öylesine sıkı örtülmüştü ki, bu beton çelik karışımı inlerin girişini kolayca bulamamıştım. Oraya girip bir noktadan denize baktığımda içimi olağanüstü bir hüzün sarmıştı. Duvarlarındaki Baltık Denizi'nin yıllar yıllar sürmüş rutubeti, ağır kışların çarpması sonucu etsi yosunlaşmalar oluşmuştu. Sanki o karanlık, acımasız zamanlardan bir yansıma uzanmıştı belleğime. Sesleriyle "Lili Marlen" şarkısını duyar gibiydim. Dışarı fırlamaya kalkarken siperin duvarına dizimi çarpmıştım. Oysa şarkı dinmiyordu, hâlâ kulaklarımdaydı. Bu iki ayrı Berlin'de yaşadıklarımın sarsıcı yanları olsa da hayat kayıtlarımda çok önemli bir yer aldılar. *Yeni Konuklar*'ı Türkiye'de bitirdim. Sonra Batı Almanya da dtv yayınevinde çıktı. Antoloji ve çocuk kitabı da Doğu'da. Birkaç yıl sonra bana ulaşan bir habere göre *Yeni Konuklar* Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde işçilik ve göçmen işçiler araştırması bölümünde yerini almıştı.

Cioran bir söyleşisinde Paris ile ilgili konuşurken mealen artık yaşlandım şehir de yaşlandı gibi bir cümle kuruyor. İstanbul, yaşlanmıyor da sürekli kangren olup vücudundan parçalar kaybediyor ya da ne bileyim pek çok ölümcül hastalığı var gibi. Sizin de benlik ve kent meselesinde Cioran'a yakın bir bakışınız olduğunu düşünüyorum. Çocukluğunuzun belleğe kazınan İstanbul'u çokça değişti. Acaba sizin ona karşı bakışınız da değişti mi bu sırada? (Cevabınızın sonunda Kadıköy ve civarı için mümkünse ayrı bir parantez açmanızı rica edeceğim.)

Cioran'ın Paris'e bakış açısı ilginç. İstanbul sorunuza gelirsek epey yanıt içerebilir. Üstelik Cioran'ın kentini bir zamanlar yönetmiş ünlü komutan Bonapart'ın açıklamasını anımsarsak, dünyanın merkezi neresi diye sorulduğunda İstanbul'u gösterir. Binlerce yıllık bir kentin içindeyiz. Böylesi kentlerin geçirdiği evreler hem çok zengin hem de çok karmaşıktır. Ama yine de değişik zamanlarda İstanbullu olmam konusunda bana sık sık yöneltilen bir soru var. İstanbul nasıl bir kent? Sürekli yanıtım, Le Corbusier'i anmayı içerir. Yirminci yüzyıl mimarlığına, sanatına derin bir iz bırakan Le Corbusier'in ilk gençliğinde cep harçlıklarıyla yetinerek bir arkadaşıyla birlikte yola çıktıktan sonra yazdığı *Şark Seyahati İstanbul 1911* kitabında kentten çok etkilenmiştir. İstanbul için düştüğü olağanüstü açıklamaları vardır. "Profili olan bir kent bu."

Bu profil hele son on beş yirmi yıldır giderek siliniyor. İstanbul bir rant kaynağı olarak kullanılıyor, kullanılmakta. Ne kadar bilginiz, ne kadar ilginiz, duyarlığınız varsa yaşadığınız kenti koruma kararlarınız ona sevgi ve özen olarak döner. Kadıköy'e gelirsek, Yoğurtçu Parkı, Kurbağalıdere'nin Kalamış'a açılan ağzındaki unutulmaz balıkçı amcalar, bir çocuk grubunun nerdeyse haftanın beş günü oraya gidip "küreklere dokunmayacağız" açıklamalarını bıyık altı gülümseyerek dinleyen o amcalar. Kurbağalıdere doldurulduğundan bu yana kayıklar yok. Ben de ne zaman Kadıköy'e gitsem bu durumu görmemek için yolumu değiştiriyorum. Güzelim Opera Sineması iş merkezi yapıldı. Neyse ki Moda İskelesi yerinde. Kuşdili Çayırı otopark oldu. Orda bisiklet kiralanırdı. Biz üç kuruşumuzla kiralardık. "Haydi bakalım herkes on dakika binecek" tartışması aramızda yinelenirdi. Değerli Onat'ın iznini kullanarak, "Kadıköy bir şenlikti bize" diyeceğim.

Bir söyleşide, Parasız Yatılı*'nın ilk basımını takip eden dünyanın 25 yılını şöyle özetlediniz: "12 Mart. Gözdağı verme idamları. İşkence. 12 Eylül. Darbe. Baskılar. Dehşet. İşkence. Liberaller. Berlin Duvarı'nın yıkılışı. Sovyetlerin dağılışı. Yükselen değerler tantanası. İnternet. Çok sarsıntılı bir 25 yıl. Üçüncü bin yıla ekonomik krizlerle giren dünya..." Bizi bugüne getiren 25 yıl daha bile karanlık görünüyor. Tüm bunlara tanık oldunuz, bugüne ne söylemek istersiniz.*

Sorunuza, geleceğin güzellik ve barış getireceğine inandığımı açıklayan bir yanıt vermeyi çok isterdim. Anımsayalım, üçüncü bin

yıla girerken küreselleşme kavramının çın çın öttüğü bir ortamdaydık. Hep sormuştum; bizleri, dünyayı kimler nasıl küreselleştirecekti. Bu sorunun pek açık bir yanıtı yoktu. Olsun, denildi. Göreceğiz. Bu Covid salgını günlerinde sürgit ölümler yaşanırken çare sayılan aşılar bile patentlerle satışa sunuluyorsa, bir düşünmeli değil mi? Danimarka kanda pıhtılaşma yaptığı ortaya çıkan, bu durumun da başat ölüm nedeni olduğu bilinen Astra Zeneca aşılarını Afrika'ya yollayacağını açıklayabiliyorsa. Çaresizlikle yersiz yurtsuz oraya buraya savrulan göçmenleri ödemeler karşısında ülkelerine alanlar yeniden pazarlıklara oturuyorlarsa, iyilik dolu yıllar geçiriyoruz demek çok zor. Tek beklentim aklın egemen olduğu, insan denebilecek iyi insanların, iyilik sözcüğünü tam yerine oturtmam gerekirse duyarlı, akıllı hayatı kutsayanların çoğalmasını dilemeliyiz. Sanatların, bilimin şaşmaz bir adaletin koşullarının yer aldığı bir toplum yaratabilirsek umut orada egemen olabilir. Bazı yanıtlarımda sık sık yer alan açıklamamı yinelemeliyim burada. Yakın günlerde bilim insanları dünya tarihi ile ilgili çalışmalarında beş bin yıllık bir döküm yapmışlar. Bu beş bin yıllık araştırmanın sonuçları şöyle: Üç bin yıl savaşla iki bin yıl savaşsız geçmiş. Şu anda bile yerküremizde kesintisiz süren bölge savaşları var biliyoruz. Ne demeli? Ama yine de biz yazlık sinemaların yıldızlı gökyüzlerini analım.

Kadıköy Belediyesi'nin geçtiğimiz günlerde bir tasarısı vardı. Bir sinematek içeriğini de taşıyor diyebileceğimiz, kültür ve sanat birimi kurmak. Kadıköy'e, Moda yöresine yazlık bir sinema kazandırmak. Bu oluşum için danışmanlığı o unutulmaz sinematek yıllarının kurucularından, sevgili Onat'ın dostu elbette benim de, Jak Şalom'a verilmişti. Jak bu haberi bana ulaştırdığında "Bayram başlıyor öyle mi?" demiştim. Hem de benim ünlü Yoğurtçu Parkı'mın yakınlarında gerçekleşecekti bu bayram. *Gecenin Öteki Yüzü* dizisi için Ankara'dan gelen değerli yönetmen Okan Uysaler bana öneri getirdiğinde ona da biraz huysuzluk yapmıştım. Sonra senaryoyu birlikte oluşturduk. O dizide Yoğurtçu Parkı'na da rol verdim. Çalışma o yıl en başarılı dizi seçildi.

Kayıkçı amcalar, güzel vapurlar, çocuk gülüşleri ile taçlandırılmalı hayat. Umudu buraya yerleştirebilirim. Umut etmekten kolayca vazgeçemeyiz.

Parasız Yatılı hakkında Füruzan'a yedi soru

"Kadın kahramanlarım, ötekiler ve o güzelim çocuklar elimden tuttular; birlikte yürüdük, yürüyoruz"[1]

Söyleşi: Patrice Rötig[2]

Parasız Yatılı'*nın Fransızcaya çevrilmesiyle sizi Paris'te keşfeden eleştirmen Sylvie Taussig, "Bu büyük Türk yazarının çok özel sedasına hayranlık duymamak imkânsız" diye yazdı 2011 yılı başında. Kırk yıl önce İstanbul'da yayımlandığında olay yaratan bu öykü kitabı, hem Taussig için hem de yapıtı Fransızcaya çeviren bizler için, büyük kitap niteliğini taşıyor. Konuya tekrar döneceğiz ama önce ilkokul sonrası öğrenim görmeyen sizde bu yapıtın nasıl oluştuğunu kavramak istiyoruz.*

Elbette kendinizin deyimiyle "üç öğretmeniniz" olduğunu biliyoruz: Önce anneniz, sonra İstanbul ve ardından okuduğunuz tüm yazarlar. Ama bu üçlü şu ansızın ustalığı, hele yarattığınız, icat ettiğiniz şu üslubu, şu sesi açıklamaya yeterli mi? Mucize? Ham sanat? Tanrı vergisi? Fransızca basımın arka kapağında belirttiğimiz gibi, doğuştan öykücü müsünüz? Eğer bazı yazarlar sizi etkilediyse, hangileri? Sait Faik? Ve nasıl etkilendiniz?

Birinci cümlemi şöyle kurmak zorundayım, çeviri çalışmanızın başarısının altını yeniden çizerek: Kitabımın aldığı beni gönendiren bu yüksek övgülerdeki titizlik payınızı görmemem olanaksız. Sizleri donanımlı özeninizden dolayı kutlamam gerekiyor. Bunu da sevinçle yapıyorum.

Sorularınız geçmişimle, İstanbulluluğumla ilgili bir döküm yapmamı gerektiriyor. Böylece en genel yaklaşımla da olsa yanıtımın öznesi ben olacağım. Böylesi konumlanmalar beni sürgit çıkmaza

1 Söyleşi *kitap-lık* dergisinin Eylül 2011 tarihli 152. sayısından alınmıştır. Patrice Rötig sorularını Fransızcadan çeviren: Elif Gökteke.

2 Patrice Rötig, Bleu autour yayınlarının sahibi ve yöneticisidir. *Parasız Yatılı*'yı Elif Deniz ile birlikte Pierre Vincent takma adıyla Fransızcaya çevirdi ve yayımladı (*Pensionnaire d'État*, Bleu autour yayınları, 2010).

sokar. Özne olmak... Özne olmak... Özne olmak... Shakespeare'in en bilinen cümlesine dönüyorum: "Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu." Hamlet'i yeniden düşünüyorum. Ama durmalı, konuyu ve sorunuzu dağıtmamalıyım.

Annem: Belki hızla, ana başlıklarla onu açıklayabilirim. Yoğun yeşil gözlerine, ak tenine ve İstanbullu oluşunun kibrini görkemli bir dekadansın (çöküşün) güzellemesine çevirerek duran, buna sıkı sıkı tutunan kadını. Bu sıraladıklarım bir korunma kalkanı mıydı? Evet, öyleydi. Bunun bilincine yıllar sonra varabildim. Değişik müzik aletleri çalabilen (kendi öyle açıklıyordu, piyano, keman, ut). Bağlarbaşı'ndaki bir konağın kızıl şarap rengi gölgelerini, mevsimlerin verimine göre alttaki mutfaklarda kaynatılmış reçellerin ağdalı kokularının, ceviz tırabzanlı, çifte çıkımlı merdivenlerde dalgalandığı kesme, ağır, taş boy aynalarının... Oysa ben büyürken piyano denen nesneyi Kadıköy'deki Opera Sineması'ndaki bir filmde görmüştüm. Gördükten sonra annemin anlattıklarının bir düşler toplamı olduğuna kesin karar vermiştim. Uzak mı uzak, masalsı bir yerlerden getirilip kurulan, hatta uydurulan, dinlerken bana hep biraz ürküntü veren düşler... Ta ki bir okul müsameresinde, piyano eşliğinde öğrencilerin yapacağı rondoyu seslendirecek müzik öğretmeni âniden hastalandığından bu bölümü programdan çıkarma telaşına düşen öğretmenler, tıpkı beklenmedik bir ortamda uçakta ya da benzeri yerlerde ciddi bir yardım gerektiğinde "Aramızda doktor var mı?" telaşlı duyurusunun benzerini salondaki velilere yaptıklarında bir kısa sessizliğin ardından annemin kalkıp "ben çalabilirim" demesiyle öylece kalakalmıştım. O sahnedeydi. O an benim için alabildiğine yabancı, tedirginlik veren bir görüntü oluvermişti annem. Bütün anlattıkları doğruysa ben bu düş olmayan onun geçmişiyle nasıl başa çıkabilirdim? Anneme, böylesi giderek artan bir uzaklıktan nasıl yaklaşabilirdim? Peki, o durmadan değişen kira evleri, güçlükle yürütülen günlük hayat, üvey babalar... Geçmişinden doymaz bir tat alarak tanımlayıp durduğu binbir rengin kırılıp ışıdığı Rus kristali avizeler... Beni arasız iten, görmediğim, dokunmadığım bu nesneler yığını... Annemle çok anlaşan bir anne-kız olamadık. Yine de hırçınlıkla da olsa birbirimizi sevdik. O bana bir İstanbullu kızın nasıl yürümesi gerektiğini bile talim ettirmeye kalkardı. Ben karşı koyduğumda, "Sen İstanbullusun, ben

de öyle. Bunu unutma, köylü değilsin" derdi. Annemin öğütlediği, hatta emir kipiyle vurguladığı katıksız bir İstanbullu olma işini, bu yarı düş yarı gerçek arasında dalgalanan bu genç güzel kadının bilmediğim dünyasının bana sıkıntı veren muaşeret kurallarını (hangi renk hangi renkle uyumludur, mücevherlerdeki ölçü olan kırat ne demektir gibi) içinden geçtiğimiz o hayata uymayan garip dersleri reddetsem de zorunlu, uslu bir dinlemeyle karşılardım.

Benim İstanbul'uma gelirsek... Doğumlusu olduğum bu kentte mutlu bir çocukluk yaşadığıma çoktan karar vermiş biriyim. Bu, neredeyse on bin yıllık bir geçmişle beslenen, allı pullu, binbir sesli, binbir kokulu, binbir mevsimli, binbir karanlıklı olağanüstü kentimin her iki yakasındaydım.

Anadolu yakası – Kadıköy... Tenis kortları, Moda Deniz Kulübü, çocuksu bir yerleşmedeki buruna eklenmiş iskelesi, Fenerbahçe'deki çakar kulesi, yarın üstündeki villalardan uzanan bir Chopin prelüdü, Mogambo Gece Klübü'nden yayılan caz şarkıları... O yıllar "iyice kibar bir muhittir" denen Kadıköy... Yine Avrupa yakasının Haliç hizasında uzanan, o yıllar bir hayli yoksul olan Kasımpaşa... Tersaneler, gemilerin onarıma çekildiği havuzlarda bir usta bateristin vuruş dizgesiyle inen çekiçlerin tınısı, küçük ara vapurların hamaratlıkla gidip gelişi, kışladaki bir zaman bölüntüsünü vurgulayan borazanın havalandırdığı kuş sürüleri... Karşı sahildeki yükseltisinde boy atan görkemli Süleymaniye Camii'nin ardında batan güneş ışıklarının perde perde koyulması, rahatça girip çıktığım havralar, kiliseler, camiler, alçakgönüllü bayram yerleri... Daha ne olsundu, ne günlerdi, diye iki yakayı da yeniden selamlıyorum.

Şimdi okumak ve çizmek merakıma geçmeli: Çevreme olan ilgim, bulduğum kâğıt parçalarına gördüklerimi resimleştirmekle başladı. İlk elden en kolay bunu yapabildim. Henüz okula gitmiyordum. Harfler ve rakamlar ikide bir yan gözle çekinerek baktığım işaretlerdi. Onlar insanlara neyin rehberliğini yapıyordu ki? Harfleri sökebildim sonunda. Heceleyerek de olsa sözcükleri seslendirebiliyordum. Hayatı kendime çekiyordum ya da ben onun içine giriyordum. Duyumsadığım buydu. Kimi günler tam bir cümle okuduğumda onu anlamlandırmadan önce yükselen sesimi hayranlıkla dinliyordum. O anlarda sanki içimde bir sıçrama oluyordu. Bu, yalnız bir çocuğun kendine güvenmeye doğru attığı bir ilk adım

mıydı? Bunca yıl sonra ikide bir sorarım bunu. Sanırım öyleydi. Bana verilmiş zamanla yerküredeki yolculuğuma çıkıyordum. Mediatör radyo (hâlâ evimde durur), bakalitten küçücük korunağıyla sesleri, uzak sesleri bana taşıyordu. Akan müzikler, yabancı diller, çok uzakları çağrıştıran istasyonların karışıvermesi, parazit... Tüm bunların arasından yoksulluk beni çevrelese de o yıllarda bana pek ulaşabildi diyemem. Okula başladım, okumalarım arttı. Dünya edebiyatının, düşüncesinin akıllı, yetenekli insanları bizlere ne sunumlar yapmışlardı öyle! Hepsi şaşırtıcı, soluk kesiciydi. Tüm sanat disiplinlerine (tiyatro, müzik, plastik sanatlar, mimari, sinema) ve elbette edebiyata bağlılığım, bir aşk benzeri başladı ve sürüyor. Bunların yetkin örneklerinin gücü 21. yüzyılda dünyamızdaki sıradanlığı ve hatta bu çağın aptallığını unutturabilecek güçte. Dünya edebiyatından, sanatından neler yok ki bellek kayıtlarımda. Proust'un anlatılarındaki çok şey gözlerimi kamaştırmıştır. Ünlü madlen bisküvisi gerçekliğinde ve derinliğindeki gücüyle Piero della Francesca vitrayını da bana taşımıştır. Sanatlardaki özgünlük ve bütünlük özel bir matematik dizgenin hatasızlığıyla sarmıştır beni. Sanatçıların taşıdığı akıl, vicdan, diri bakış, bunca acının, horlanmanın, çöpleştirip hakir görmenin şaha kalktığı şu yıllarda insanlığı aklayabilen tek alandır.

Sait Faik de edebiyatımızda severek okuduklarımdandır.

Kimsenin dikkat etmediği, rehberlik yapmadığı, öneride bulunmadığı yazarlık yolculuğumun ilk durakları bunlardır.

Resmi eğitim çizelgeme gelince... Ben yıllardır bunun altını çizmemeyi yeğledim. Edebiyatımın ve diğer çalışmalarımın önüne hayatımla ilgili konulardan hiçbirinin geçmemesini önemsedim, önemsiyorum. Yukarıdaki sorularınıza ancak böylesi karşılıklar bulabildim. Ya da felsefi bir kavramı yedekleyerek şu kısa cümleyi de ekleyebilirim, alçakgönüllülüğü elden bırakmadan: Ben, benim.

Türkçe basımda yayıncınızın karşı çıkmasına rağmen kitabın, ilk kitabınızın girişine diğer öykülerden önce yazılmış, onları müjdeleyen, siz "soyut" diyorsunuz biz "saydam olmayan" diyelim, iki öyküyü ısrarla koyma cesaretini göstermişsiniz. Söz konusu öyküler "Sabah Eskimişliğin" ve "Özgürlük Atları" Okura zor, itici görünmek riskine girmek değil miydi bu? Kendinizden nasıl bu denli emindiniz ki

burada ilk sorumuzla bağlantı kuruyoruz, böyle bir riski göze aldınız? Biz ise Fransızca basımda okuru bilgilendirerek bu iki öyküyü, habercisi oldukları ve kanımızca kendilerine ışık tuttukları öykülerin ardına yerleştirdik. Bu cüretimizden ötürü bize kızgın mısınız? Çabuk vazgeçtiğiniz bir üslup girişimine tanıklık eden, okurun kitapta ilerledikçe belleğinde "parantez içinde" saklamasını istediğiniz bu iki öykü üstünde hâlâ ısrarla duruyor musunuz? Yanıtınız evetse, sanatınızın kökenlerine bir sadakat, el yordamıyla yürüttüğünüz ilk araştırmalarınızdan bir iz bırakma niyeti, bir başka deyişle, her şeyi çok az sözcükle, fazlasıyla az sözcükle, belli bir telaşla anlatma arzusu –zorunluluğu– mu görmeliyiz burada? Kaldı ki bu öyküler, kimyasal bir terimle dile getirecek olursak, derlemenin bir çökeltisi gibi görünmüyorlar mı? Parasız Yatılı *"mucize"si onlarsız tamamlanmamış olmaz mıydı? O öyküler bu kitapla edebiyata girişinizin bir işareti, tek işareti, değiller mi?*

Sizin saydam olmayan diye nitelediğiniz "Sabah Eskimişliğin" ile "Özgürlük Atları" kısa öykülerimin yerleştirilmesi tartışmasında ilk yayıncıma gerçekten bükülmez bir direnç gösterdim. Kitabımın adı da bu dirence dahildi. Kendimce yazarlığımı da sınava sokuyordum sanki, okur gibi. Okumak istiyorlarsa sabırla yol almalıydılar. Önemli olan böyle bir okur profili ile karşılaşmaktı. Bu da cesaretten çok bir istekti. Okuma, hayata duyduğum merak, benim ilk elden zorlandığım tüm sanat disiplinlerini yeniden ve yeniden anlamak için çaba göstermeme hiç ket vurmamıştı. Bu koca dünyayı tartışan akıllı insanları anlamak istiyorsam, nasıl-niçin-neden gibi sorgularımdan caymadan dönüp kendimle tartışmam, onlara yeniden, çalışkanlıkla bakmam gerekiyordu. Hep bu kararı verdim. Üstelik benim örneğim epey yalın bir örnektir.

Sizin Fransızca çevirinizdeki sıralamaya baktığımda yıllar öncesinin Ankara'sındaki ünlü bir yayınevinin (önemli kitaplar yayımlamışlardır, yayınları sürüyor) tek seçicisiyle olan tanışma saatlerini anımsadım. Kitabımın adının *Parasız Yatılı* oluşu, okul sınavlarına giriş başvurusu kaynağı gibi anlaşılacağı noktasında yürüyen üçlü konuşma neredeyse aynı cümlelerle yinelenip duruyordu. Biz üç kişi, bir de sevgili eşim vardı (kendisi Türkiye'nin en önde gelen sanatçılarından, çizerlerinden biriydi), yayımcımı destekleyerek beni ikna etme çabasındaydılar. Bu, giderek bir Ionesco oyunu so-

yutluğu, ironisi taşıyan konuşmaya dosyamı toparlayarak noktayı koymuştum. "Yazdıklarım ya böyle bir düzenle ve adla basılır ya da tanışmamızın güzel bir günü olarak kalır, bu Ankara yolculuğumuz" deyince birden inen Çehov sahnesi sessizliğinin ardından koşullarım hemen evetlendi. Sizin düzenlediğiniz yeni biçimiyle kitabı ilk elime aldığımda işte o karlı Ankara gününü ve bütün bunları, artık hayatta olmayan Ahmet Bey'i andım. Sizlere "kızmak" fazla bir sözcük. Hiç öyle olmadı. Uzun bir tebessüm, evet.

İlginç bir tanım kullanmışsınız: "Parantez içinde saklamak" İlk baskısından 29. baskısına dek (sayı bugün bu) düzen aynı. "Özgürlük Atları" ve "Sabah Eskimişliğin" "kimyasal bir çökelti" olarak sözcükleriyle, biçemleriyle *Parasız Yatılı*'nın giriş kapısındadırlar, biraz da mizah katarsak antik aslan heykelleri gibi. İlle de daha geniş bir açıklama getirmem gerekiyorsa o öyküler, biçemleri ve içerikleriyle bir manifesto olarak da okunabilir.

Bu öykü kitabı aslında bir roman değil mi – en azından kendi başına bir roman gibi görünen "Haraç"ı ve bir günlük olan "Münip Bey'in Günlüğü"nü hesaba katmazsak? Modern bir roman, çok modern bir roman, hatta bir "yeni roman"? Robbe-Grillet'yi okumuş muydunuz, arka planında İstanbul'un yer aldığı L'immortelle *(1962) adlı filmini görmüş müydünüz? İlk öykülerinizdeki kişiler ve durumlar hiç durmaksızın kesişiyor, siz izinizi kaybettirmeye çalışsanız bile...*

Alain Robbe Grillet'yi daha sonraları okudum. Yeni Roman dalgasını başlattığını, hatta o dalganın 1950'lerin sonundaki etkisinin postmodernizmin ilk adımlarını yansıttığını düşünüyorum.

Ölümsüz (*L'immortelle*) filmine gelince... Bizde, 1980'lere değin dünya sineması örnekleri gecikmeli olarak gösterime girerdi. *L'immortelle*, özellikle İstanbul'da geçen sahneleriyle çok konuşulmuş, bu yanıyla popülerlik elde etmiştir. O filmden hemen hemen hiçbir şey anımsamıyorum. Oysa Alain Resnais'nin *L'Année dernière à Marienbad* (1961) filmi öyle olmadı. Ondan esintiler hâlâ yoklar beni, sevdiğim bir filmdir. Düşük bir ışık, teknik olarak değil elbette, zamanın buharlaşması ve mekân kullanımı... Oysa Jean-Luc Godard'ın *A bout de souffle* (*Serseri Âşıklar*, 1960), *Alphaville* (1965) filmleri sinema değeri olarak bende çok yer etmiştir. Kanımca Godard, Fransız sineması ve dünya sinemasının özel ve

önemli bir adıdır. Sinemada bu düzeydeki çalışmalar benim sürgit yeğlediklerim oldu. Niçin böyle anlatmış, niçin plan sekanslarını uzun tutmuş vb sorularıyla didiklediğim filmler oldu. Burda benim kendi kendime yaptığım sınavların uslu bir öğrencisi olduğumu görebilirsiniz. Yukarıda değindiğim gibi, *Ölümsüz* için sözcüklerle aktaracağım hiçbir kayıt yok bende.

Romanlarım da var, biliyorsunuz. Kendi başına bir roman gibi görünen "Haraç" adlı uzun öyküm, içeriğinin yoğunluğuyla okuyanların çoğunda aynı etkiyi yarattı. Neden, diye düşünmüşümdür. Sonra bunda yadırgatıcı bir yan olmadığını kendimden yola çıkarak buldum. Okumanın okuyana açtığı değişik algı kapıları vardır. Buna bir anlamda metin çözümlemek de diyebiliriz. Okuyan; kültür, sanat, felsefe birikimleriyle ne denli donanımlıysa metinlerle de bu kendi özel koşullarında karşılaşır. Burada verebileceğim çok örnek var. Hemen birini başa alarak girişiyorum: Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* benim için tam bir nehir roman etkisindedir. Evet, şiirdir, aynı zamanda nehir romandır. Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ı da romandır. Onat Kutlar'ın öyküler kitabı *İshak* da şiirdir.

Bir üslup yaratıyorsunuz. Noktacı mı desek? Her halükârda gösterişten ve kopuşlardan yoksun, cümleler arası bağlardan da; kısa cümleler, durmadan aşağı satıra geçmeler; 'olmak' fiilinin sürekliliği; asla ortaya koymadan, dokunuşlarla sezdirme hüneri... Nasıl yarattınız bunu? Bir düşünme ediminden, bir fikirden, bile isteye yapılmış bir estetik seçimden mi kaynaklanıyor? Yoksa bu üslup zanaatkârlara özgü bir çalışma yapa yapa ya da belki yapmadan, size kendini zorla mı benimsettirdi? Öyleyse nasıl bir simya sonucu böyle oldu? Kökleri çocukluğunuza mı dayanıyor? Bir tür naif sanat yeteneği mi var sizde?

Bir üslup yaratmadan özgün bir sanat yapıtı ortaya konabilir mi? Bu, çok ciddi bir sorudur. Geçerliliği de tüm sanatları kapsar. Size ilk yanıtımda sanatlara olan düşkünlüğümü açıkladım. Her birine baktığımda, okuduğumda, dinlediğimde tüm algı kanallarım açıktı; çalışıyor da çalışıyordu. İlkgençliğimde ilgi duyup bir noktasından içeri girdiğim müzik (şan), tiyatro (M. Ertuğrul), resim... Epey resim yaptım. Birkaç yağlıboya çalışmamdan biri kendi portremdi. Dünyadaki büyük ressamlar otoportrelerini yaptıklarından ben de

öyle vehimler taşımaktaydım. Yıllar içinde boyayıp çizdiklerim, uygun saklama koşulları sağlanamadığından örselendiler. Berlin'de yaşayan bir yakın dostum onarılmaları için götürdü, sonra bana fotoğraflarını yolladı; asılları bende değil artık. Çok mu önemliydiler? Belki. Resimde neden diretmediğimi sorduğumda, benim bulunduğum noktada hayatım buna elvermedi. Fakat okumalarım, sorgulamalarım kesintisiz sürdü.

Yıllar sonra, dünyanın en genç dönemlerinin başladığı 1960'larda yazmayı ciddi olarak ilk kez düşündüm. Reddettiğim, iğrendiğim adaletsizliği, ikiyüzlülüğü öylesine iyi tanıyordum ki bütün bu yanlış yaşananlara "hayır" diyen kalabalıklara katılmalıydım, benim de anlatacaklarım vardı.

"Yazmalıyım" kararımdan sonra düşündüm. İnsanların her anlarında kullandıkları dili ve sözcükleri, gündelik bir sıradanlığın pörsüttüğü bir sanat aracını kullanacaktım. Bunu canlı kılıp kendime özgü yapabilmeliydim. Üstelik yazdıklarımı yayımlanmadan önce kimseyle paylaşmadığımdan (tutumum hâlâ öyledir) girişeceğim sanat çalışmasının özel bir çerçevesi yoktu. Alışılmıştan yola çıkacaktım, çevremizde dolanıp duran sözcüklerden. Ne demek istiyorum? Günlük hayatta herkesin boyası, fırçası, füzeni yoktur, resim yapanların dışında. Bu da ilk elden bir ayrıcalıktır. Müzik de, yapanı hemen tekilleştirir. Bense sahneye yazdıklarımı taşıyacaktım. Hem anlaşılabilir hem de özel bir tınısı olan cümleler kurmam gerekiyordu. Üstelik gösterişten, süsten de uzak olmalıydılar. Bunu günlerce düşündüm. Sanırım ne yapmam gerektiğini buldum. Özellikle akademik bakışların kurallar süzgecinden geçirdiklerinde, Türkçeyi yanlış kullandığıma karar vermelerini okuduğumda, sonunda istediğim canlılığı başardığımı anladım. Hatta bunların arasında birikimiyle, zekâsıyla edebiyatla, felsefeyle donanmış kişiliğine saygı duyduğum, sevdiğim bir eleştirmen beni, Türkçeyi yanlış kullanmakla değerlendirip yine de şaşırtıcı bir öykü dünyası kurduğumu yazmıştı. Bu, benim yazarlık hayatımda aldığım yüzlerce övgü içindeki en önemlilerinden biri oldu. İstediğim diri ve çakıntılı dili kurabilmiştim. Yalnışsız bir Türkçe elbette gerekli ama bir dil ölgün ve müziği yoksa yazılanı taşımakta zorluk çeker.

Okurumla da sıkı bağlar kurabildim. Çok sevdiğim, saydığım Memet Fuat'ın altını çizdiği "Füruzan olayı" bir çalışkanlığın, de-

ğerbilirliğin, asla ucuz bir yolu denememenin, sanatlara duyduğu büyük saygıyla beslenen bir yazarın nitelenmesi oldu.

"Tüm bunların kökleri çocukluğunuza mı dayanıyor?" Hepimizin kökleri çocukluğumuza dayanmıyor mu? Yaratılışlarındaki değişik özellikleri taşıyan her çocuk hem hain, hem kutsaldır. Haindir, onda ölüm fikri yoktur. Kutsaldır, henüz yargılarla donanmamıştır.

Bir üslup ve bir dil, daha doğrusu diller. Baba tarafının Balkanlar'a özgü dilleri, anne tarafının İstanbul'a özgü dili, ayrıca İstanbul evlerinde zenginlerin hizmetindeki kadınlardan duyduğumuz Anadolu dilleri. Bir o kadar da iç ses, genellikle kadın sesleri, evlerin içinden, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Türkiye'yi, bireyin sıklıkla, hemen hemen daima, ezilip öğütüldüğü Türkiye'yi anlatıyor. Tercümesi zor sesler: Siz bunu düşünmüş müydünüz? Şaka bir yana, çok küçükten beri sokak ve vapur müdavimliğiniz mi o sesleri duymanızı mümkün kıldı ve onları bize bu sahicilikle aktarıyorsunuz? Her şeyden önemlisi, kahramanlarınızın gerçekliğini betimlemekten ziyade bize bu sesleri duyurmayı neden ve nasıl seçtiniz?

Ah evet, diller... Tümü nasıl da gizem doludur. Belirtmiştim, yazıyı henüz sese dönüştürmeden önce resim çiziyordum. İnsanlık tarihinde yaklaşık ilk çizimlerin bulunduğu Altamira mağaralarındaki başarılı kayaüstü desenlerini düşünürsek, demek önce çizgi vardı. Anlamakta zorlandığım ninemin anlatılarına gelince, derin dağ koyaklarından esen rüzgârları düşündürdü, yıllar sonra bana. Demek ki tüm diller gibi bir nota sıralamasının seslerini taşıyordu onunki de. Mi major, si bemol ya da başka bir sıralamanın tınısındaydılar. Bütün dillerin müziği...

20. yüzyılı bitirdik, 21. yüzyılın başlarındayız. Benim İstanbul'um giderek artan nüfusuyla 20 milyona doğru yükseliyor. Ezilip öğütülmenin başkentidir artık... Şimdi toplumsal paylaşımlar ilk elden farklı görülüyorsa da acıların, hor görülmelerin somutluğu içeri doğru derinleşerek artıyor. Yaşananları, durumları deşmeye çalışıyorum ben. Bunu bir yazar olarak yapabiliyorsam ne iyi.

Daha önce bahsettiğimiz iki "saydam olmayan" öyküyü dışarıda bırakırsak, Parasız Yatılı'yı *okurken bir Füruzan "mucizesi" oluşmasının ardında şu olağanüstü modern ve yeni üslupla (ya da ona rağmen)*

okurunuzu yakalayıp tutma yeteneğiniz yatmıyor mu? Bir başka deyişle, bu iç seslerin konserinden müzikal ve popüler bir yapıt yaratırken olagelmiyor mu? Söz burada açılmışken, bize seslerini duyurduğunuz, büyük ölçüde sessizliğe indirgenmiş kadınlar sizi hiç okudular mı acaba?

Yazarlar okurlarının çoğunu tanımazlar. *Parasız Yatılı* kırkıncı yılında değişik dillerle de buluştu. Ülkemin dışında yolculuklara çıktı. Aldığı karşılıklar olumlu oldu. Kadın kahramanlarım, ötekiler ve o güzelim çocuklar elimden tuttular; birlikte yürüdük, yürüyoruz. Toplumsal tanımlamalarda "sıradan insanlar" etiketiyle yaftalanan kalabalıklar, sanki sıradan olmayı kendileri seçmişler gibi bu toptan algıyı niye hak ediyorlar ki? Sıradan diye nitelenmeyen, öyle de yaşamıyor görünen öylesine sıradan kişiler tanıyorum ki onlar tam bir karamizah örneğidirler.

Önceki sorunun uzantısı olarak, edebiyatınızın "mücadeleci" olduğu kanısında mısınız, evetse, hangi yönde? Marksist düşüncelere yakın olduğunuzu söylemiştiniz. Bunu hâlâ söylüyor musunuz? Öyle ise yazar kimliğiniz bu düşünceleri nasıl taşıyor?

Nâzım Hikmet-Yaşar Kemal ikilisine mi kendinizi daha yakın hissediyorsunuz, yoksa bireyin davasını halkın davasından daha çok savunan ve o iki yazardan çok sonra, yakın bir tarihte Fransızcaya çevrilen Orhan Veli-Sait Faik ikilisine mi daha yakınsınız?

Marksizmi, 74 yılda sonlanmış SSCB ile başlamış ve bitmiş saymak ürkütücü bir telaştan kurtulup bir an önce ferahlamak isteğiyle dolu bir hamaratlıktır. Ya da koyu bir cehalettir. SSCB'nin son dönemindeki kariyerist tutumlar Marksist bir anlayış sonucu elde edilmedi. Günümüze bakarken Kapitalizmin taşıdığı acımasızlığı, ikiyüzlülükleri, yalanları, adaletsizlikleri görüyoruz değil mi? Savaş lordlarının cebine akan paralar, şirketlerin devletlerüstü açgözlülüğü, geçenlerde Afrika'da otuz bini birden ölüp giden güzelim çocuklar, iskeletlerini salt bir derinin örttüğü çaresiz annelerinin bakışları, savaştan, öldürülmekten kaçma çabasındaki sığınmacıların denize süpürülüp atılması demokrasinin beşiği (!) İngiltere'nin başbakanı Cameron'un bugünlerde hak istemeye kalkanları sokaklarda polisine ezdirip ardından internetteki sosyal paylaşım sitelerinde çareler araması, buyurganlığın başköşeye doğru hızla yol aldığı yeni bir demokrasi (!) biçimi.

Benim en büyük ütopyam, yerküremiz bu doymaz açgözlülüğümüze dayanıp ayakta kalabilirse, bilmem kaç bininci yüzyılda dünya tek bir anlayışla, algıyla, vicdanla devletten sonra modelini benimserse, kendisine bir gün böyle olağanüstü parlak bir milat yapabilirse, o zamanki insanlar geçmişin o kanlı devletler zamanına çok ama çok şaşacaklardır. "Bu geçmiş güruhun yaşadığı nasıl bir uygarlıktı, bilgi çağımız dedikleri bu muydu?" Bu soruları durmaksızın sorup duracaklardır.

Durduğum yer bellidir ama sanat bir nutuk atma alanı değildir. Başarısı ve kurma biçimi hayatın bütün akışkanlığını duymasıyla, anlamasıyla olanaklı. Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Veli, Onat Kutlar, Yusuf Atılgan... 19. yüzyıl Rus edebiyatının tümü, Alman romantikleri, Fransız, İngiliz, Amerikan, Japon, İran, İngiliz, Doğu ve başka bütün edebiyatların hepsi yakınımdadırlar. Zaten çoğu benim öğretmenlerim oldu. Fakat ne onlardan, ne başkalarından kopya çektim. Tümüne teşekkür ediyorum. Bütün sanatçıların nasıl bir özverisi vardır ki hesap kitap yapmadan, çıkarımız nedir diye düşünmeden, kendi zaman parçalarının (her insan bir zamandır) yetenekli tanıkları oldular, bizi uyardılar ve uyarıyorlar.

Bahçelerinde Yaz, Füruzan kitaplarının tek tek incelendiği yazılardan oluşuyor. Hilmi Tezgör ile Aslan Erdem'in hazırladığı kitapta Füruzan'ın elli yıllık yazarlık verimi on üç yazı ve iki söyleşiyle ele alınıyor.

"Genellikle öykü karakterleri fazla anımsanmadığı gibi edebiyat tarihinde tipler arasında ya anılır ya anılmaz. Füruzan'ın tipleri birer roman kahramanı düzeyine yükselmiştir ve hiçbir zaman akıldan çıkmaz."

Doğan Hızlan

Umut Tümay Arslan Kırık Aynalar, Ses ve Öfke ■ Burcu Şahin Unutulmayan ve Uydurulamayan Bir Koku ■ Erol Köroğlu *Kırk Yedi'liler*'de Anlamın Kuruluşu: Anlatı ve Anlatılan Üzerine Bütüncül Bir Okuma Denemesi ■ Deniz Gündoğan İbrişim Eril Bilginin Ötesinde: *Gül Mevsimidir*'de Duygu, Duygulanım ve Direnen Kişisel Tarih ■ Aslan Erdem 'Sürgün'ün Yükü: Takma Dişler, Yakın Gözlüğü, Baston ■ Ayşe Görkem Kozanoğlu *Sevda Dolu Bir Yaz*: Bir Hayatta Kalma Biçimi Olarak "Anlatmak" ■ Nazan Maksudyan Küçük Umutlar, Serçeler ve Çocuklar ■ Zeynep Tüfekçioğlu Ev Dağıldığıyla mı Kalacak: Korona Günlerinde *Berlin'in Nar Çiçeği*'ni Yeniden Okumak ■ Aslan Erdem Buğulu Camın Ardında ■ Hilmi Tezgör Füruzan'ın Öykülerinde Değişen Evler, Değişen Hayatlar ■ Funda Durmuş "Senin Şarkını Ben Derim" ■ Haydar Ergülen Füruzan'ın Şiirler Kenti ■ Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek Füruzan'dan Bir Rumeli Nostaljisi: Pax Ottomana ■ Aslan Erdem - Hilmi Tezgör Füruzan'la söyleşi ■ Patrice Rötig *Parasız Yatılı* Hakkında Füruzan'a Yedi Soru

Kapak deseni: Füruzan, *Mühürdar Gazinosu*



ISBN 978-975-08-5072-1


32 TL
KDV'den muaftır.